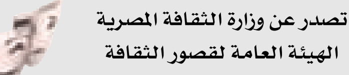
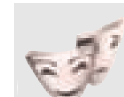


عدد خاص
بمناسبة الدورة العشرين لمهرجان
القاهرة الدولى للمسرح التجريبى
مسرحنا
وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة
العدد 65- السنة الثانية
الاثنين 6 شوال 1429 هـ 6 أكتوبر 2008
32 صفحة - جنيه واحد
عشرون عاماً
من التجريب
فاروق حسنى:
التجريبى
صدمة مقصودة
شهادات ومقالات لكبار المسرحيين
وشبابهم عن التجريب
تحقيقات وحوارات حول تأثير
المهرجان على الحركة المسرحية

● فى بداية شهر سبتمبر من عام 1988 بدأت أولى فاعليات المهرجان الدولى للمسرح التجريبى بانطلاق أول دورة لهذا المهرجان ... شارك فى هذه الدورة 50 فرقة مسرحية وقدمت عروضها التى بلغت 116 عرضاً مسرحياً ... وكانت هذه المشاركات 10 فرق أجنبية، و 10فرق عربية وأيضا 30 عرضاً مسرحياً مصرياً من فرق مختلفة ...



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
د. محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

مختارات العدد
من إعداد سلوى عثمان
والشهادات من إعداد إبراهيم الحسينى - محمدأبوهشيمة - محمد جمال كساب- محمدعبدالقادر- مهدى محمد مهدى
فوتوغرافيا العدد
من عروض الدورة 19 للمهرجان التجريبى

تساؤلات ما بعد الحريق ..

المسرح المصرى فى مواجهة أزمات الوجود والاستمرار

أثار احتراق المسرح القومى الأسبوع الماضى العديد من الأسئلة والتخوفات حول مدى تأثر الحركة المسرحية المصرية فى مجملها بتوابع هذا الحريق وآثاره خاصة وأنه الحريق الثانى فى أقل من ثلاث سنوات بعد محرقة بنى سويف التى مرت ذكراها قبل أسابيع . وفيما اهتمت العديد من وسائل الإعلام بمتابعة غضب المسرحيين وموقفهم من حريق المسرح الذى يحتل مكانة خاصة فى وجدانهم والدلالات السياسية لهذا الحريق إلا أن حال الحركة المسرحية ذاتها التى باتت مهددة بعزوف الجمهور والفنانين عنها نتيجة الخوف على حياتهم ومصير العاملين بالمسارح وموقف المسارح نفسها فى حالات الكوارث الشبيهة ظلت غائبة عن الأذهان... مسرحنا استطلعت آراء عدد من الفنانين والمسئولين حول هذه القضايا.

منى شديد - عزة مغازى

التأمين .. المشكلة والحل

اهتمام البيت الفنى للمسرح وغيره من مؤسسات الدولة بتأمين المنشآت كما اتضح من تصريحات الفنانين والمسئولين ممن تحدثت إليهم مسرحنا ينفى أن الإنسان نفسه يبقى خارج دائرة الاهتمام فعمال المسارح وفنييها رغم تكرار حوادث الحريق وانفجارات لوحات الكهرباء يبقون دون تأمين حقيقى يحفظ حقوقهم وحقوق أبنائهم فالمهندس محمد آدم رئيس الأقسام الفنية بالمسرح القومى للأطفال أكد لمسرحنا أن التأمين على العاملين هو ذاته التأمين المعمول به بالنسبة لكافة موظفى الدولة ويقع تحت المظلة التأمينة لوزارة التضامن الاجتماعى "الشئون الاجتماعية سابقا" وهذا التأمين يشمل إصابات العمل مشيراً إلى أن العمال فى حالة الإصابات يحصلون على حقوقهم بمجرد انتهاء الإجراءات الإدارية التى تشمل اجتماع لجنة من إدارة التأمين الصحى بوزارة الصحة لتقرر استحقاق العامل للاستفادة بالتأمين ونسبة العجز والتحقيقات الأمنية التى تثبت أن الإصابة وقعت أثناء تأدية العامل لوظيفته وبعيدا عن الوقت الذى تستلزمه هذا الإجراءات جميعا تبقى حقيقة أن مثل هذه الاجراءات والحقوق تنطبق على العمال المعينين فى الدولة دون سواهم من المعينين بعقود مؤقتة كما تسرى القاعدة الآن، ذاكرا أنه ليس لديه علم بموقف المسارح التابعة للبيت الفنى وأن كان مؤمنا عليها أم لا وأن كان يعتقد أن المسئولين بالبيت الفنى حتما اهتموا بالتأمين عليها.

أما د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح فأكد فى بداية حديثه أن البيت الفنى يولى عناية فائقة لتأمين المسارح لحفظ سلامة الجمهور والفنانين مشيرا إلى أنه لولا كفاءة أجهزة التأمين والإنذار ضد الحريق الملحقة بالمسرح القومى لانهارت منطقة العتبة بالكامل وهذا بشهادة خبراء الدفاع المدنى الذين عاينوا المسرح بعد الحريق.

وفيما يتعلق بالتأمين على المسارح خاصة مع تأخر الميزانيات الحكومية فى مثل هذه الحالات الطارئة يذكر د. أشرف زكى أن هناك أربعة دور عرض تابعة للبيت الفنى مؤمن عليها لدى شركة مصر للتامين وأن كان هذا قد حدث منذ فترة ولا يدرى موقفها الآن وأن كان هذا التأمين يشمل الحادث الأخير الذى وقع بالقومى خاصة وأنه ضمن المسارح الربع المؤمن عليها.

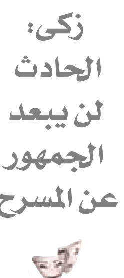
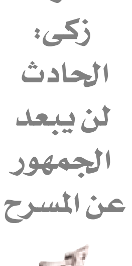
وينفى أشرف ذكى أن يتسبب ما وقع بالقومى فى ابتعاد الجمهور عن ارتياد المسرح نظرا لأن جمهور المسرح هو جمهور ذو ذائقة خاصة يصعب عليه الابتعاد عنه.

أما فيما يتعلق بالعاملين فقد أكد د. أشرف زكى أن كافة الإصابات التى تقع أثناء تأدية العمل لوظيفته لها قوانين تنظمها ويلتزم بها الجميع إلا أنه عاد ليؤكد أن نقابة المهن التمثيلية "التى يتولاها" تحركت منذ عامين لتوفير للاتفاق على التأمين على أعضائها ضد مخاطر المهنة وهو ما ذكره الفنان خليل مرسى فى حديثه إلى مسرحنا فيما لم تقم نقابات العاملين بأى من مؤسسات الدولة بتحركات مماثلة تكفل حقوق أعضائها .

الفنان محمود الجندى صاحب فكرة التأمين على الفنانين ضد مخاطر المهنة وهو المشروع الذى بدأت النقابة فى تطبيقه كما أشار د. أشرف زكى يذكر أن المشروع قد تم طرحه منذ عامين وكان يجرى البحث عن صيغة مناسبة لتطبيقه إلى أن بدأ تطبيقه بالفعل على الفنانين المشاركين فى عرض "سى على وتابعه قفة" والذى يشارك فيه الجندى نفسه ، ويقضى المشروع أن تتولى الجهة المنتجة سواء كانت خاصة أم تابعة للدولة التأمين على الفنانين المشاركين فى العمال المسرحى ضد مخاطر المهنة لحين الانتهاء من العرض مؤكدا أنه فى حالة نجاح التجربة المطبقة على عرض "سى على" فسوف يتم تعميم الفكرة فى كافة العروض المسرحية ومشيرا إلى أن ما وقع من حريق للمسرح القومى لن يوقف مسيرة الحركة المسرحية فى مصر على الرغم من تضرر المسرح الذى يحمل قيمة تاريخية وعاطفية كبيرة لدى كل فنان مصرى .


د. أشرف زكى

أشرف زكى: الحادث لن يبعد الجمهور عن المسرح

محمود الجندى: مشروع طموح للتأمين ضد أخطار المهنة


محمود الجندى



إبراهيم عبد المجيد: الإهمال يربح معركته ضد الفكر والثقافة

يرى الكاتب ابراهيم عبد المجيد أن الحركة المسرحية فى مصر سوف تتأثر تأثرا بالغا بما وقع للمسرح القومى خاصة وأنه يأتى على مرمى حجر من ذكرى حريق بنى سويف الذى استشهد فيه عدد غير قليل من خيرة المسرحيين المصريين مما قد يدفع بالجمهور للابتعاد عن المسرح خوفا من عدم صحة التأكيدات الرسمية حول تأمين المسارح والمنشآت الحيوية بعد احتراق مجلس الشورى . مشيرا إلى أنه على الرغم من التأكيدات بأن ما وقع ما هو إلا من تدابير القدر وأن الماس الكهربائى هو المتسبب فى الحريق إلا أنه لا ينفى احتمالاً كبيراً لكون الحريق قد وقع نتيجة لجريمة مدبرة تستهدف الفن والثقافة والتاريخ فى مصر . وفيما يتعلق بالتأمين على المسارح لضمان استمرارها والإبقاء عليها بعيدا عن أزمة الاعتمادات والميزانيات الحكومية يرفض الكاتب الكبير هذه الفكرة تماما مؤكدا على أن إعادة بناء المسرح وإعادته إلى حالته الأولى هى مسئولية الدولة وإن كان ذلك لن يعيد القيمة التاريخية والجمالية للمبنى المحترق مشيدا بجهود د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح فى العمل على تأمين المسارح وإن كان التأمين لا يكفى لنزع يد الإهمال والتسيب والاستهانة بالفن والثقافة.

إبراهيم عبدالمجيد

● فى دورته الـ 15عام 2003 كرم المهرجان الكاتبة والممثلة الفرنسية "آنى ميرسييه".



• اختارت لجنة المهرجان مسرحية "شهر زاد" تأليف توفيق التحكيم لعرضها فى حفل افتتاح هذه الدورة ... وكانت أولى الندوات التى أقيمت ضمن فاعليات المهرجان قدمت شرحا دقيقا لمفهوم المسرح التجريبى وحدوده ومعاييره التى أقيم على أساسها هذا المهرجان، وشارك فى هذه الندوة ألفريد فرج، د. نهاد صليحة، سعد أردش، د. أحمد سخسوخ ...

العدد 65 | 6 من أكتوبر 2008
مســـرحنا
جريدة كل المسرحيين

خالد جلال : منشآت وزارة الثقافة مؤمّنة

خرج خالد جلال أكد فى بداية حديثه لمسرحنا لى أن التأمين المتميز للمسرح القومى هو ما ال دون استشراء الحريق مشيرا إلى أن المسرح ان قد حصل على شهادة سلامة من الدفاع دنى لكفاءة أجهزة التأمين والإنذار ضد الحريق عاملة به قبل يوم واحد من الحادث ، وقال الد إن مسرح البالون الذى يشرف عليه عتباره رئيسا للبيت الفنى للفنون الشعبية لاستعراضية مؤمن على مستوى جيد ضد حرائق وتتواصل منذ ثلاثة أشهر عمليات جديده وتطوير أجهزة الإنذار والدفاع ضد حريق.

ضاف خالد إن المنشآت التى أقيمت منذ تولى وزير فاروق حسنى وزارة الثقافة تتمتع بأنظمة أمين لا تتوفر فى المنشآت التى أقيمت فى نوات سابقة مدللا على ذلك بمسارح ميامى لجمهورية ومركز الإبداع بالأوبرا الذى يشرف يه.

ما شدد على أن الفنان أشرف زكى يولى عناية اصة لكل ما يتعلق بتأمين المسارح والمسرحيين اصة وأنه كان ممن استفادوا من دروس محرقة ى سويف .

فى الفنان خالد جلال أن يتسبب الحريق خير فى إثارة خوف الجمهور من المسرح مدللا لى ذلك بأن الجمهور يوم حريق القومى ورغم لمه التام بما وقع حرص على حضور عرض هوة سادة" الذى كان يقدم يومها للجنة شاهدة الخاصة بالمهرجان التجريبى وكان عدد جمهور الذى ينتظر الدخول إلى صالة العرض عفى سعة الصالة مما يؤكد أن الجمهور عاشق للمسرح لن يبتعد عنه بسبب هذا حادث.

ن التأمين على الفنانين والعاملين بالمسارح د المخاطر التى تهدد حياتهم أثناء العمل د خالد جلال أن هذا النظام غير مألوف


عرض الإسكافى ملكاً على خشبة المسرح القومى


خالد جلال

ولم يتم الالتفات إليه فى مصر من قبل وأنه بحاجة إلى دراسة لتطبيقه فى حالة ثبوت فائدته وإمكانية تحقيقه نافيا أن يتسبب عدم وجوده فى عزوف الفنانين عن المشاركة فى الأعمال المسرحية لأن الفنانين يعون جيدا أن المسارح مؤمنة على مستوى عال والدليل على ذلك أنه أثناء عرض "الإسكافى ملكا" بالقومى تسببت أبخرة أجهزة تصفيف الشعر فى إطلاق أجهزة الإنذار أكثر من مرة قائلا إن "النظام فى القومى يعمل بدقة تصل إلى حد الإزعاج" واختتم حديثه بأن على الفنان أن يكون حريصا على أمن وسلامة الجمهور وسلامة العاملين معه مشيرا إلى رفضه لإضافة مقاعد فى الممرات بمسرح البالون أو أى من المسارح التى يقدم فيها أعماله والحرص على إخلاء الممرات والمخارج لضمان سلامة الجمهور والفنانين فى حالة الخطر وهو ما يتحتم على كل فنان القيام به .

خليل مرسى : القضاء والقدر بريئان من دم القومى

الفنان خليل مرسى بدأ حديثه لمسرحنا بالتأكيد على أن القومى ليس مجرد مبنى تعرض للاحتراق لكنه رمز للفن والثقافة المصرية كما مسرح الكوميدى فرانسيز أو الأولد فيك، وفيما رأت الفنانة هالة فاخر أن ما وقع للمسرح هو من فعل القدر اتهم الفنان خليل مرسى الإهمال الذى يهدد بتحويل المسرح القومى إلى مجرد جراج كما وقع للأوبرا.


خليل مرسى

وكشف مرسى عن أن المسرح يرقد فوق بركة من المياه الجوفية التى هددت معماره وتجهيزاته منذ عشرين عاما ويستبعد خليل مرسى أيضا أن يؤثر الحريق على إقبال الجمهور على النشاط المسرحى مذكرا بأن الحادث وقع فى اليوم التالى مباشرة على الإفطار الذى ضم أكثر من 300 مسرحى. وفيما يتعلق بالتأمين على الفنانين والعاملين بالمسارح أشار الفنان خليل مرسى "أمين صندوق نقابة المهن التمثيلية" إلى أن هناك تأميناً بالفعل على الفنانين ضد مخاطر المهنة متسائلا عن مصير العمال الذين لا يتمتعون بتأمين مماثل ومشككا فى كون مبانى المسارح مؤمن عليها ضد مخاطر الحرائق.

مؤمن خليفة : توقيت مريب والمنشآت المغلقة هى الأزمة الحقيقية

الناقد المسرحى مؤمن خليفة يرفض أى محاولة للربط أو المقارنة بين حريق بنى سويف واحتراق المسرح القومى نظرا لأن قيمة من استشهدوا فى بنى سويف لا يمكن ترميمها أو تعويضها كما هو الحال مع القومى وإن كان هذا لا يقلل من أهميته أو قيمته كرمز هام من رموز الثقافة والفن فى مصر مشيرا إلى التوقيت الغريب لهذا الحريق الذى يأتى قبل أيام من انطلاق الدورة الجديدة من مهرجان المسرح التجريبى .

مؤمن خليفة

وينبه الناقد المسرحى إلى الأزمة التى سيعانيها مسرح الدولة مع إضافة المسرح القومى إلى قائمة المنشآت المسرحية الخارجة من الخدمة منضما إلى مسرح الطليعة الخاضع حاليا للتجديدات الشاملة، مما سيؤثر فى رأيه على المهرجان التجريبى وعلى نشاط البيت الفنى للمسرح عموما إلى أن يتم الانتهاء من ترميم المسرح.

ويستبعد مؤمن خليفة أن يتسبب الحريق فى عزوف الفنانين عن التعامل مع المسرح مشيرا إلى أن مأساة بنى سويف كانت أجدر بالتسبب فى مثل هذا العزوف.

هالة فاخر : مش خايفة ع المسرح بس الاحتياط واجب

النجمة هالة فاخر لا تتوقع تأثر الحركة المسرحية المصرية بحريق القومى مستشهدة بتصريحات وزير الثقافة التى تعهد فيها بسرعة بدء العمل فى المسرح لإعادته إلى حالته الأولى خاصة مع اقتراب الموسم المسرحى الشتوى مستبعدة أن يتسبب ما حدث فى عزوف الجمهور عن المسرح أو ابتعاده عنه أو أن يتسبب فى امتناع الفنانين عن المشاركة فى العروض المسرحية رغم الخطر القائم وإن كانت تطالب بأن يتم التأمين على الفنانين وعلى المسارح نفسها تحسبا لوقوع كوارث مماثلة .

طالع الأخيرة

كواليس

د. أحمد مجاهد

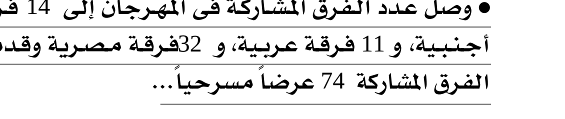
روح المغامرة

ليس من قبيل المبالغة إذا قلت إن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى قد أحدث نقلة فى تاريخ المسرح المصرى، وحين نتحدث عن التجريب لابد أن نؤكد أنه ليس بمعزل عن التاريخ، وليس مقطوعاً عن الجذور الأولى للمسرح، وضمن هذه الجذور لا يمكن أن نغض الطرف عن الجذر المصرى وقرينه العربى.

من هنا فإن التجريب ليس هدماً للثوابت والمستقرات، وليس منتجاً من عدم، لكنه لا يتم إلا عبر وعى بتراث وتاريخ المسرح، لقد كان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة مغامراً حين وضع هذا المهرجان المسرحى الدولى على خريطة المسرح المصرى والدولى، بل والعالمى، وهى مغامرة محسوبة بدقة للتعرف على الآخر وما يقدمه من مفارقات فنية ثرية، فى مجالات الكتابة والسينوغرافيا والأداء الحركى وما يحيط هذه العناصر من ديناميكية تحدث حراكاً فى الحركة المسرحية المصرية والعربية، وتؤكد على الدور المحورى الذى تلعبه مصر ثقافياً تحت قيادة وزير فنان يؤمن بكل جديد ومغاير للنمذجة والثبات، ومعه ناقد كبير يدرك بوعيه الحصيف ما للتجريب من معانى وأهداف تراكمت حتى أحدثت هذه النقلة المسرحية بمصر وهو الأستاذ الدكتور فوزى فهمى، فضلاً عن كتيبة من عشاق ومحبى المسرح من فنانين وأكاديميين ونقاد لا يبتغون شيئاً إلا روح المغامرة التى تصنع الفن الحقيقى، فالمسرح ليس فناً يتقنع خلف ذاته، لكنه يتعالق بالمجتمع وما يدور فيه من تغيرات وتطورات يرصدها بدأب ليحدث هذا الثراء الفنى الذى يواكب مجمل ما يحدث فى العالم من تطورات على المستوى الجمالى والتقنى والفكرى، ليطرح فلسفته التى تتنامى عاماً بعد عام حتى أصبح عنواناً للمغامرة التى تحتفى بالجديد وتؤرخ لسنوات من المكاشفة الفنية التى تطلعنا على آخر ما يقدمه مسرحنا المصرى والعربى وموقعه من المسرح العالمى. فكل عام والمسرح المصرى بخير لتتنامى قدرته على التجريب الذى يؤسس لكل جديد نحتاج إليه.



• وكرمت أيضًا في نفس الدورة الفنانة الراحلة أمينة رزق بطلة فرقة رمسيس ونجمة المسرح القومي.


• وصل عدد الفرق المشاركة فى المهرجان إلى 14 فرقة أجنبية، و 11 فرقة عربية، و 32فرقة مصرية وقدمت الفرق المشاركة 74 عرضاً مسرحياً...

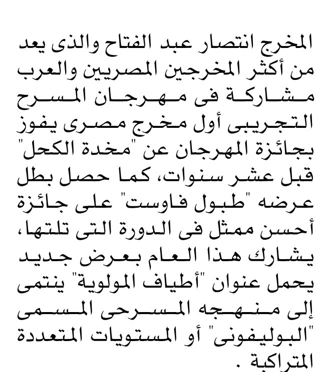


فى مسرحة المفهوم الصوفى.. المعمار والصوت واللون

نغمات لحن إبداعى بتوقيع انتصار عبد الفتاح

المخرج انتصار عبد الفتاح والذى يعد من أكثر المخرجين المصريين والعرب مشاركة فى مهرجان المسرح التجريبى أول مخرج مصرى يفوز بجائزة المهرجان عن "مخدة الكحل" قبل عشر سنوات، كما حصل بطل عرضه "طبول فاوست" على جائزة أحسن ممثل فى الدورة التى تلتها، يشارك هذا العام بعرض جديد يحمل عنوان "أطياف المولوية" ينتمى إلى منهجه المسرحى المسمى "البوليفونى" أو المستويات المتعددة المتراكبة .

يقول انتصار هذا العرض هو رؤية فنية معاصرة للمفهوم الصوفى من خلال الإبداع المسرحى أو "صوفية الإبداع" حيث تلتحم الأصوات والألوان والمشاعر لتتحد حيناً وتتنافر حينا آخر خلال الطقوس المتممة لعملية السمو كرحلة روحية تنازعها المادة ولا تكتمل إلا بالمحبة




انتصار عبدالفتاح

وتخلى الإنسان عن ذاته ليبحث عن ذات جديدة .

ويشير انتصار إلى أن هذه الفكرة كانت فى ذهنه منذ عام 1999 عندما أراد تقديم عمل مسرحى تكتمل به التجربة الصوفية الشرقية التى طرحها فى "طبول فاوست"، وهو ما بدأه خلال عرض الخروج إلى النهار الذى قدم بالمهرجان فى دورته قبل الماضية طارحاً من خلاله رحلة فى البحث عن الذات من خلال نص كتاب الموتى المصرى القديم.

يقول عبد الفتاح : الأسئلة ذاتها تتوالد منذ بدء التاريخ وتبحث عن إجابة لأن الصور التى نشعر بها فى تجربة الرحلة نحو السمو والانعتاق من المادة لا تولد ولا تموت، ويضيف : عندما كونت فرقة "سماع للإنشاد الدينى" التى قدمت عروضها فى قبة الغورى خلال رمضان الماضى عاودنى حلم تقديم هذا العرض، خاصة مع الصدى المميز الذى حققته الفرقة فى مصر وخارجها بشكل شجعنى على طرح الصوفية بمعناها الواسع المتعلق بالعمق وإيجاد مركز الكون.

وحول سبب إصراره على تقديم العرض فى قبة الغورى بعيدا عن خشبات المسرح التقليدية يذكر انتصار عبد الفتاح أن المعمار الفريد للقبة يجعل منها السينوغرافيا الوحيدة المناسبة للعرض خاصة مع سعيه لمزج فنون الخط والنقوش العربية والجو الشرقى الروحانى للقبة إلى جانب الرقص الصوفى "لغة الجسد" والأصوات والألوان ليطرح من خلال العرض ما يسميه بصوفيه الإبداع بحيث يبحث العرض عن صيغته من خلال أبطاله ومن بينهم المكان.

ومن المقرر أن يضم العرض عناصر صوتية من فرقة سماع للإنشاد الصوفى الإسلامى إلى جانب ترانيم قبطية إلى جانب مشاهد تمثيلية وعناصر التعبير الجسدى المتمثلة فى الرقص الصوفى بما يحمله من إشارات رمزية وألوان وحركة.

من انتصار إلى ريم وحمادة

التجريب المصرى ورحلة استعادة العافية

من أفق "الصوفية" اللانهائى إلى جنون الواقعية السحرية وبينهما محاكمة مسرحية للواقع والتاريخ.. ورهانات على إبداع شباب الأقاليم!

هكذا يتبدى المشهد المسرحى المصرى عشية افتتاح الدورة الواحدة والعشرين لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، عفياً قادراً على الحلم.

تشير قراءة أولية فى أفكار العروض المصرية المتقدمة للمشاركة فى دورة المهرجان هذا العام، وطموحاتها الفنية، إلى أفق جديد ينفتح ونار تولد من قلبى الرماد، وأجيال تتواصل ابتداءاً من "المجرب" الكبير المخرج انتصار عبد الفتاح الذى يرتاد هذه المرة عوالم الإبداع الصوفى بـ "أطياف المولوية" فاتحاً كعادته "سكة" جديدة فى الفعل المسرحى المصرى، سائراً خطوة إضافية فى درب.. البولوفونية" وتعدد الأصوات، وصولاً إلى أحدث أجيال المسرح المصرى ممثلة فى ريم حجاب التى تخوض غابات الواقعية السحرية، فى مغامرة مسرحية وتمصير إحدى قصص ماركيز الصعبة، بينما اختار حمادة فتوح نصاً عربياً كتبه السورى عبد الفتاح رواس قلعة جى "ليحاكم من خلاله "العسكرة" وما ارتكبه قادتها الكبار" من خطايا فى حق البشرية.

وللأقاليم نصيب فى مغامرة التجريب، بعد أن أصبح من حق شباب الزقازيق وبنات الإسكندرية أن يحلموا بالتواجد والحصول على جوائز التجريبى، مثلما فعلت بنات الأنفوشى" العام الماضى وفى السطور التالية جولة لـ "مسرحنا" فى كواليس هذه الأعمال و "ذهنية" صناعها.


عزة مغازى

هل يتكرر إنجاز «كلام فى سرى»

إدارة المسرح تراهن بـ 5 عروض هذا العام


كلا م فى سرى

تقدمت إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة بخمسة عروض إلى لجنة مشاهدة مهرجان المسرح التجريبى، كلها من إنتاج نوادى المسرح بالمحافظات، ومن العروض التى اختيرت للمشاركة فى المهرجان الختامى للنوادى فى دورته المقبلة .

العروض هى "الحوائط" لفرقة نادى مسرح الزقازيق من تأليف وإخراج محمد لطفى، وعرضان لنادى مسرح بورسعيد هما "حلم الأجنحة" تأليف وإخراج محمد عشرى، و"الانتظار" من إخراج حسن دلافى.

بينما يشارك نادى مسرح الإسماعيلية بعرض "بدون ملابس" تأليف حسام الغمرى وإخراج محمد حسن، وأخيرا عرض "قابل للكسر" لنادى مسرح الأنفوشى تأليف سامح عثمان وإخراج محمد الطايع، وهو العرض الذى كانت الهيئة قد شاركت به فى المسابقة الرسمية للمهرجان القومى للمسرح فى دورته الثالثة المنتهية فى يوليو الماضى.

وذكر شاذلى فرح مدير النوادى بالهيئة أن العروض التى لن يتم اختيارها للمسابقة الرسمية من قبل لجنة المشاهدة غالبا ما ستحظى بفرصة للعرض على هامش المهرجان.

ريم حجاب وتجربة فى الواقعية السحرية.. وجرائم أبشع من القتل!



"المرأة التى جاءت فى السادسة " هو عنوان إحدى قصص الءديب الكولومبى جابرييل جارسيا ماركيز، وقد اختارتها المخرجة الشابة ريم حجاب لتقدم من خلالها العرض الذى تقدمت به إلى لجنة مشاهدة المهرجان التجريبى لهذا العام .

العرض الذى قامت بإعداده وإخراجه ريم منٍ إنتاج مسرح الغد بدأت فى الإعداد له منذ عام تقريبا ابتداء بإعداد النص الذى استلزم تحويله من جنسه الأدبى الأصلى إلى دراما مسرحية، وتقول ريم: اخترت هذا النص لما يقدمه من حياة لافتة بأسلوب ماركيز المعروف المعتمد على الواقعية السحرية التى أردت خوض تجربة مسرحتها دون الإخلال بروحها المختلفة باعتباره تكنيكاً جديداً لم يقدم مسرحيا فى مصر من قبل، خاصة مع حساسية القصة التى تمتلئ بالكثير من التفاصيل الإنسانية التى أجاد ماركيز وضفها تحت المجهر مما يجعل من عملى عليها ثم مشاهدتها بعد اكتمالها كتجربة على خشبة المسرح أمرا ممتعا .

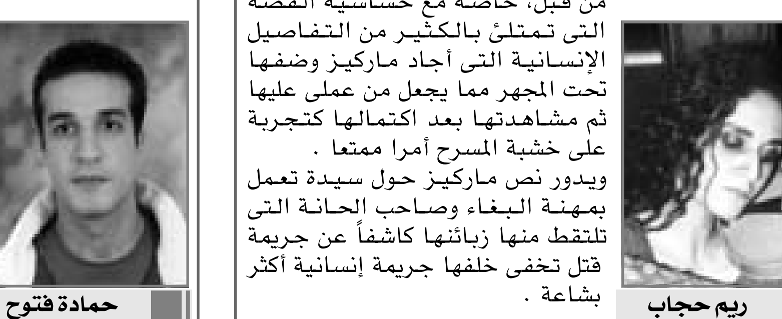
ويدور نص ماركيز حول سيدة تعمل بمهنة البغاء وصاحب الحانة التى تلتقط منها زبائنها كاشفاً عن جريمة قتل تخفى خلفها جريمة إنسانية أكثر بشاعة .


ريم حجاب

"فانتازيا الجنون" .. محاكمة التاريخ البشرى والهروب من فخ الرقابة

من إنتاج مسرح الشباب يضع المخرج حمادة فتوح حالياً اللمسات الأخيرة لمسرحيته "فانتازيا الجنون" عن نص الكاتب المسرحى السورى "عبد الفتاح رواس قلعة جى" وكان النص قد واجه عدداً من العراقيل الرقابية أرجعها فتوح إلى المحتوى الذى أثار بعض التحفظات الدينية فى النص الذى يدور حول عدد من الشخصيات التاريخية "كمارك أنتونى القائد الرومانى" وكليوباترا والشاعر عمر بن أبى ربيعة أثناء حسابهم يوم القيامة ومن خلال هذا الحساب تتكشف الخطيئة التى يرتكبها العسكريون والسياسيون والمثقفون فى حق الشعوب من خلال إسقاطات على الواقع الدولى الراهن فيما يتعلق بخلق مفاهيم مثل القرية الكونية والعولمة والنتائج المترتبة على التدخلات العسكرية فى شئون الدول الصغرى . ونفى حمادة فتوح أن تكون الاعتراضات الرقابية على العرض متعلقة بمضمونه السياسى بل بطرح العرض لقضية الحساب والعقاب الإلهى مشيراً إلى أنه كان قد تم تقديم النص الأصلى للمؤلف إلى الرقابة وليس الإعداد المسرحى له الذى أعده المخرج والذى حول فيه إطار العرض من الحساب يوم القيامة إلى محاكمة دنيوية لشخوص العرض دون الإخلال بالمضمون أو الشخصيات. وذكر فتوح أن العرض اكتمل باستثناء بعض الملابس والديكورات التى لم يتم الانتهاء منها بعد إلى جانب الموسيقى .

يشارك فى بطولة العرض حمدى عباس وجيسى عادل، سامح بسيونى، وليد فواز ومحمد رزق، ديكور وائل عبد الله والموسيقى لكريم عرفة، والأشعار سامح العلى.


حمادة فتوح

• تم تكريم اللبنانى شكيب خورى أحد أبرز المخرجين والمؤلفين فى مجال المسرح.





● ومن الجوائز التى قدمت فى هذه الدورة من المهرجان منحت جائزة أفضل مخرج مسرحى للبلغارى فيليو جرانوف عن عرض "دونجوان "، وجائزة أفضل ممثل منحت للممثل العراقى جواد الشكرجى، أما جائزة السينوغرافيا هذا العام رغم أنها حجبت إلا أن لجنة التحكيم أشادت بالعرض المسرحى المصرى "المحبظاتية" والذى شاركت به فرقة هواة المسرح ... فى العام التالى لم تقدم فاعليات المهرجان بسبب حرب الخليج.



عشرون عاماً من التجريب والمغامرة

يفتتح الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، ود. فوزى فهمى رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، الدورة العشرين للمهرجان مساء الجمعة القادمة.

و«مسرحنا» وهى تخصص هذا العدد للاحتفاء بالمهرجان الدولى الكبير والرائد فى المنطقة، إنما تحتفى بالقيمة والفاعلية والتأثير، وتحتفى كذلك بروح المغامرة، تلك الروح التى كانت دافعاً ومحفزاً لبزوغ فجر جديد للمسرح المصرى تفض عنه غبار التقليد والارتكان إلى الممكن وانطلق فاتحاً قوساً على التجريب والتجديد.. لن يغلقه بالتأكيد باعتبار التجريب لا نهاية له أو حدود.

و«مسرحنا» كأول جريدة أسبوعية متخصصة فى المسرح فى تاريخ الصحافة العربية، وهى تقدم هذا العدد، تؤكد على وجود مشتركات بينها وبين هذا المهرجان، فصاحب فكرة المهرجان هو نفسه من تحمس لهذه الجريدة عندما صدرت كنشرة يومية فى مهرجان نوادى المسرح بالأسكندرية ووافق على صدورها بشكل أسبوعى مقدماً لها دعماً مادياً ومعنوياً كبيراً ومتابعاً لمسيرتها بدقة شديدة وطارحاً أمامها، دائماً، أفكاراً للتطوير، ومتيحاً لها مساحة واسعة من الحرية حتى لو هاجمته هو شخصياً.

لم ترد «مسرحنا» أن يقتصر الأمر على مجرد الاحتفاء، لم ترده احتفاءً مجانياً مكللاً بعبارات الإنشاء والمديح، لذلك أفردت صفحاتها لمناقشة تأثير المهرجان سلباً وإيجاباً على الحركة المسرحية فى مصر والوطن العربى.. ورصد ما حققه من نجاح وما أخفق فى تحقيقه، واستكتبت المؤيدين للمهرجان والمعارضين له لتكون الصورة واضحة ومكتملة قدر الإمكان.





فاروق حسنى

د. فوزى فهمى



• فى الدورة الثالثة من المهرجان تم تكريم بعض أعلام المسرحيين المصريين وهم يوسف إدريس ، كرم مطاوع ، ميخائيل رومان ، صلاح عبد الصبور ، جلال العشرى ، ومن المسرحيين العرب المنصف السويسى ، كاتب ياسين ، محمد الماغوط ، روجيه عساف ، عبد الكريم برشيد ...





ننتظره كل عام

استطاع المهرجان التجريبى تحقيق نجاح كبير على مستوى العالم كله، ويكفى أن المسرحيين ينتظرونه كل عام للمشاركة فيه والاستفادة من تجاربه الجديدة. واستفادت فرقنا المسرحية خاصة للهواة والشباب من المبدعين فى جميع عناصر المسرح ومن الأفكار الجديدة التى يطرحها، ووفر لهم مشاهدة عروض من جميع الدول العربية والأجنبية كان من الصعب مشاهدتها لو لم يكن هذا المهرجان موجوداً، كما أتاح للمبدعين المصريين والعرب الاحتكاك مع بعضهم البعض ومع نظرائهم من الدول الأخرى.

فمصر حصلت على جوائز قليلة، وهذا يدل على موضوعية لجان التحكيم فى إعطاء الجوائز، كما يشير إلى مدى التدهور فى عروضنا المشاركة بالمهرجان والتى يتم الإعداد لها قبل المهرجان بأقل من شهر ونصف الشهر وهذا لا يعطى الفرصة للتجريب والتجديد والابتكار، خاصة وأن التجريب يحتاج لفترات طويلة لعمل عروض جيدة بعيداً عن النمطية والتكرار.

وهذا الأمر متوقف على المسئولين عن العملية المسرحية فى مصر، فعليهم توفير ميزانيات كافية لتقديم عروض جيدة نشارك بها فى المهرجان الذى ننظمه ويعبر عنا وعن ريادتنا. وعلى المسئولين توفير المسارح المجهزة والمبدعين القادرين على خوض هذه التجارب وذلك بعد انتهاء كل دورة من المهرجان حتى نستطيع الحفاظ عليه وعلى مكانته فى واقعنا المسرحى المصرى والعربى، وعلى منظمى المهرجان ضرورة مراعاة الناحية التنظيمية للعروض المشاركة وكذلك مواعيد الندوات حتى يستطيع المسرحيون متابعتها بشكل جيد؛ خاصة وأن هناك مشقة كبيرة يعانيها المتابعون للمهرجان، فهل من الممكن أن يتحقق ذلك؟.. أتمنى.

سميحة أيوب

التجريبى وسنينه.. العشرون

تأثير المهرجان على الشباب.. بين الاستلهام والاستنساخ



شباب «نوادى المسرح» الذين يحلمون باقتحام ساحة «أبو الفنون» المتمردون بطبعهم، هم الأكثر تأثراً بعروض «التجريبى»، والتأثر يتراوح بين الاستلهام والاستنساخ، الأمر الذى رصده متابعو حركة «النوادى» واعترف به «الشباب» أنفسهم.. وفى السطور التالية نرصد ملامح خارطة التأثر سلباً وإيجاباً بين المهرجانين «النوادى والتجريبى».

الطايع استفاد من مدارس التعبير الحركى..



المخرج محمد الطايع يرى أن المهرجانين اللذين بدءا فى وقت واحد تقريبا قبل عشرين عاماً يعتمدان على فكرة «الحرية»، والتجديد فى عناصر العرض المسرحى فى الشكل والمضمون، ويعترف الطايع باستفادة مبدعى النوادى من الاطلاع على التجارب العالمية، مشيراً إلى أنه استفاد بشكل شخصى من الأساليب الحديثة فى التعبير الحركى والرقص الحديث، وأخرج من خلالهما عرضين «كارو» و«تمرد» اللذين حاول فيهما تقريب هذه المدارس من الجمهور العادى.

عز درويش: أهم المكاسب كسر التابوهات!

فيما يتوقف المؤلف والمخرج «عز درويش» عند جرأة عروض التجريبى، وكسرها للتابوهات الثلاثة الشهيرة «الدين، السياسة، الجنس»، وهو ما انعكس على عروض النوادى، وعلى ما قدمه هو شخصيا فى عمله الأشهر «كلام فى سرى».

ويرى المخرج محمود كحيلة أن مهرجان نوادى المسرح هو المناسبة الوحيدة التى تتيح «لائحتها» تقديم عروض وأفكار غير تقليدية، ويعترف أن شباب النوادى تأثروا بمستحدثات الفنون الأدائية، والاستخدامات المتطورة للإضاءة، والموسيقى، والتعبير الحركى.. مشيراً إلى أن بعض المخرجين يستنسخون عروض التجريبى «دون فهم».

من جانبه وصف المخرج والمؤلف «يس الضوى» تأثير التجريبى على النوادى بأنه «سيئ جداً» معتبراً أن هذا التأثير حدث بالفعل وبلغ منتهاه فى الدوراتين الثالثة والرابعة، ثم بدأ يخبو بعدها، داعياً إلى دعم الثقافة المسرحية لمواجهة التأثيرات السلبية التى يتعرض لها المسرح المصرى.

د. سيد خطاب: شباب النوادى تنامت خبراتهم من خلال مشاهدة عروض التجريبى

وعلى الجانب الآخر يقول مهندس الديكور أحمد الفيرانى إنه استفاد كثيراً من التجريبى فى كيفية تشكيل الصورة باستخدام خامات بسيطة، وقليلة التكلفة، مشيراً إلى أن هذه الاستفادة تمتد إلى كثيرين على الساحة المسرحية المصرية.

ويتفق معه «إبراهيم الفرن» مصمم الديكور الذى يرى أن مشاهدة عروض عالمية متنوعة من خلال التجريبى عمق خيال المسرحيين المصريين وجعله أكثر تجدداً، كما ساعد المخرجين فى إيجاد صيغ جديدة غير تقليدية، الأمر الذى أثر على عروض النوادى بشكل كبير.

التقنيات غير التقليدية والتجرؤ على النص وعدم الخضوع لأفكار وسلطة الممثل هى أهم التأثيرات الإيجابية للتجريبى فى رأى المخرج مصطفى مراد، وكذلك التجديد فى عناصر العمل المسرحى، خصوصا السينوغرافيا، والاستخدام الدرامى للإضاءة، فى حين أن الأثر السلبى هو التقليد الأعمى للعروض الأجنبية دون فهم، حتى أن بعض عروض النوادى باتت «مسخاً» من عروض التجريب، حسب تعبيره.

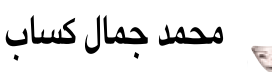
المخرجة ريهام عبد الرازق والحائزة على جائزة أفضل عمل جماعى تعلمت - بحسب تأكيداتها - من التجريبى بساطة التناول، والحرية فى التعبير عن قضايا المرأة، وهو ما لم يكن متاحاً قبله.

ويرصد المخرج حمدى حسين مراحل تأثر النوادى بالتجريبى بدءاً من التقليد دون إدراك لكيفية صناعة الصورة المسرحية، ثم مرحلة الاستيعاب لتقنيات المسرح وعناصره، وصولاً إلى تقديم أعمال جيدة اعتماداً على هذه التقنيات.

ويحصر المخرج سامى طه تأثير التجريبى على حركة النوادى فى عنصرين هما السينوغرافيا، والنص المسرحى، حيث ظهرت الأعمال المعدة، والتناولات المبتكرة لنصوص كلاسية، وهو ما انعكس بشكل واضح على فكر شباب النوادى.

الناقد المسرحى د. سيد خطاب: النوادى استوعبت أفكار وطاقات شباب المسرح فى عدد من محافظات مصر، والذين تنامت خبراتهم من خلال مشاهدة عروض التجريبى ، كما ساهمت إصدارات المهرجان فى تثقيهم وتحصينهم ضد التقليد والأفكار المقولبة.

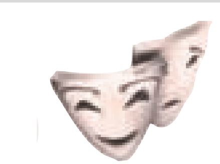
تحقيق:



محمد جمال كساب



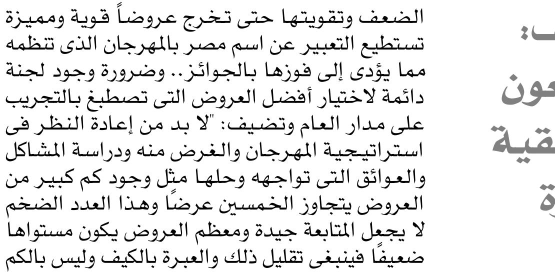
• ومن إيطاليا كرمت باتريتسيا فيسنارين أشهر ممثلات المسرح التجريبى.



- وصل عدد الدول العربية والأجنبية المشاركة فى هذه الدورة إلى 39 دولة وشاركوا بخمسين عرضا مسرحيا وهى مجمل العروض لـ 18فرقة أجنبية ، 12 فرقة عربية و 20 فرقة مصرية..

التجريبى وسنينه.. "العشرون"!!

صناعة العروض فى اللحظات الأخيرة



د. مدحت الكاشف: الشباب لا يستطيعون تقديم تجارب حقيقية لفقدانهم الخبرة



مراد منير: العروض تحتاج لجهد كبير ووقت طويل.. أما هذه فتتم "فبركتها" فى وقت قصير



أيام قليلة ويبدأ مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته العشرين.

وبالرغم من ضيق الوقت.. ومن أننا نملك خبرة 19 عاما -إلا أنه لم تتضح الرؤية بعد بالنسبة للعروض التى ستمثل مصر فى المهرجان باستثناء عروض قليلة يجرى تجهيزها. ولا نقول سلقها -على عجل. من أجل المشاركة!!

ما هى حكاية عروض اللحظات الأخيرة؟!

هل هذا هو السبب فى ضعف العروض التى نشارك بها والتى لا تقوى على المنافسة مع عروض متميزة عربية وأجنبية؟!

هل يغيب التنسيق بين الهيئات المختلفة بوزارة الثقافة إلى حد "تمييع" المسئولية عن ضعف مستوى العروض.. وقلة الجوائز التى حصلت عليها مصر منذ بداية المهرجان وهى لا تزيد عن عدد أصابع اليد الواحدة؟!

وألا يوجد هناك أمل فى أن نتخلى عن هذه العادة السيئة.. عادة صنع العروض فى اللحظات الأخيرة؟!

لا استعداد ولا متابعة

يقول المخرج يس الضوى: "لا يوجد فى كل هيئات المسرح المختلفة سواء "البيت الفنى للمسرح، أو الفنون الشعبية والاستعراضية ، أو الهناجر، أو هيئة قصور الثقافة" أى استعدادات تتم للمشاركة بالمهرجان التجريبى، ولا توجد أى متابعات من خلال لجنة تنظيم المهرجان أو النقاد والمسرحيين لاختيار العروض المشاركة به وهذه كارثة كبرى، فما يحدث عبارة عن فوضى لعروض بعيدة عن التجريب تشارك بالمهرجان وهذا له آثاره السلبية عليه ويؤدى لفقدان مصداقيته وجدواه وفلسفته وأصبح المهرجان مجرد إعادة سنوية بدون أى فائدة تعود على الحركة المسرحية المصرية. وأضاف أنه ينبغى على المخرجين الجيدين ومن لهم باع طويل فى الإخراج والذين لهم استعدادات ورؤى تنحو للتجريب هم الذين يجب عليهم إخراج العروض المصرية المشاركة فى المهرجان للاستفادة من تجاربهم وإبداعاتهم لكننا نجد للأسف أن أغلب تجارب الشباب التى تتجه للتجريب تحتاج لوقت كبير من مخرجيها حتى يدركوا ماهية التجريب..

والحل.. الحل يكون إما بعمل عروض خصيصًا للمهرجان بعد انتهاء كل دورة وإما بالمتابعة الجيدة من النقاد والمهتمين لكل العروض التى تقدم فى مختلف الجهات طوال العام، وذلك من أجل إنقاذ المهرجان من التكرار وضياع فلسفته والهدف الذى أنشىء من أجله".

الضوى اختتم حديثة مشيرا إلى أنه قدم الأوراق الخاصة لدى لجنة اختيار العروض للمشاركة بعرض "اللى فيه الروح يغنى" الذى أخرجه لفرقة الفيوم المسرحية..

العرض يحتاج شهورا طويلة

يؤكد المخرج مراد منير أن المسرح التجريبى يهدف لتجربة أشكال وأنماط جديدة بعيداً عن الأنساق والأنماط المعروفة وهذا يحتاج لمجهود كبير من خلال صناع العمل المشاركين مما يتطلب وقتا طويلاً جدًا فى التدريبات يصل لعدة أشهر حتى نجد فى النهاية أعمالاً قوية تستطيع التنافس على الجوائز مع عروض الدول العربية والأجنبية. لكن ما يحدث -للأسف -هو عكس ذلك فنجد العروض تتم فبركتها وافتعالها فى وقت قصير جدًا مما يجعلها تخرج هلامية وسيئة تضر بسمعة مصر باعتبارها الدولة المنظمة له والتى تنفق ملايين الجنيهات من أجل الإعداد له فكل هذه الأموال تضيع هباء..

ويضيف منير: بأن الجوائز التى تحصل عليها مصر من المهرجان مفتعلة ولا يستحقها الحاصلون عليها، وتمنح لهم لكى يقال إن المبدعين المصريين استفادوا منه وهو غير حقيقى وهذا يقلل من مصداقية المهرجان. فيجب إعادة النظر فى كل هذه المشاكل وتقييمها وإيجاد حلول لها..وأطالب بأن يتم تشكيل لجنة من المتخصصين تقوم بإعداد مجموعة من العروض بعد انتهاء كل دورة للمهرجان التجريبى وتوفر لها ميزانية خاصة حتى نستطيع أن نقدم عروضا جيدة تنافس بقوة مع العروض العالمية حفاظًا على اسم مصر محليًا وعالميًا.

د. عايدة علام رئيسة قسم المسرح بجامعة حلوان: "العروض المصرية التى تشارك بالمهرجان التجريبى لا تستهدف المهرجان وليست جيدة، ويتم إعدادها فى أسابيع قليلة قبل موعده وهذا يؤدى لخروجها بشكل سيئ وضعيف ويكون أداء الممثلين دون النضج المطلوب.. لأن تدريبهم على الأداء والحركة لم يأخذ الوقت الكافى وهذا يتسبب فى إهدار المال العام الذى ينفق بلا طائل من ورائه.

ومن الضرورى أن تكون العروض المشاركة قد أعدت بشكل كاف وأن تكون هناك متابعة من النقاد والمسئولين لها من أجل الوقوف على الأخطاء ومناطق الضعف وتقويتها حتى تخرج عروضاً قوية ومميزة تستطيع التعبير عن اسم مصر بالمهرجان الذى تنظمه مما يؤدى إلى فوزها بالجوائز.. وضرورة وجود لجنة دائمة لاختيار أفضل العروض التى تصطبغ بالتجريب على مدار العام وتضيف: "لا بد من إعادة النظر فى استراتيجية المهرجان والغرض منه ودراسة المشاكل والعوائق التى تواجهه وحلها مثل وجود كم كبير من العروض يتجاوز الخمسين عرضًا وهذا العدد الضخم لا يجعل المتابعة جيدة ومعظم العروض يكون مستواها ضعيفًا فينبغى تقليل ذلك والعبرة بالكيف وليس بالكم والتقليل كذلك من العروض التى على الهامش وأن يتم التنسيق بين مواعيد العروض والمسارح الصالحة لكل منها"

د. مدحت الكاشف : منذ بداية المهرجان التجريبى عام 1989 وهناك قرار صدر من وزير الثقافة ينص على أن يكون المهرجان هيئة سنوية تعمل طوال العام وليس مجرد مناسبة سنوية تنتهى بانتهائه. وهذا القرار لا يطبق على مصر. فنجد د. فوزى فهمى رئيس المهرجان ومعه كتيبته التى تنظم المهرجان تقوم بالاتصال والتنسيق بين مختلف الدول المشاركة لاختيار عروضها قبل موعد المهرجان بأشهر طويلة ما عدا مصر التى لا يوجد فيها مثل هذا التنسيق.

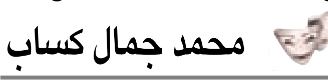
ويؤكد الكاشف: "إن الذين يقومون بالعروض المصرية بالمهرجان مجموعة من أصحاب الخبرات الضعيفة والقليلة. وفى اعتقادى أن من له حق التجريب ينبغى أن يكون من أصحاب التجارب والخبرات العديدة الذين يقررون ما هو مألوف فيتجاوزونه أما أن يكون المخرجون والممثلون من الشباب فلا يستطيعون تقديم تجارب تجريبية حقيقية لفقدانهم الخبرة والممارسة وهذا يسبب إشكالية كبيرة للمهرجان.

د. حسن عطية عميد المعهد العالى للفنون المسرحية يقول: "كل العروض المصرية المشاركة بالمهرجان التجريبى لا تصنع خصيصًا له. ويتم تجهيزها فى وقت قليل جدًا مما ينعكس على جودتها ونضوجها وبالتالى تنعكس مشاركتها بالسلب على التنافس على الجوائز.

والتجريب يكون على نصوص كلاسيكية وأخرى حديثة من أجل البحث عن جماليات أكثر حداثة وتعبيرًا عن مجتمعنا المصرى وثقافتنا وللأسف نجد أن غالبية عروضنا تقلد تجريب الغرب فتفقد أصالتها وحداثتها معًا وتصبح هلامية لا تعبر عن شىء.. وعدم الإعداد الجيد للمهرجان لفترة طويلة مسئولية المؤسسات الإنتاجية بالدولة، فلا بد من وجود اهتمام منها من أجل تقديم عروض جيدة ذات قيمة تمثل مصر فى مهرجانها الدولى الذى تنظمه وتنفق عليه أموالاً كثيرة. والنجاح فيه يرتبط بجودة الأعمال نفسها التى تكون من خلال الإعداد الجيد وليس بشكل عشوائى.

والعروض المطلوب مشاركتها فى المهرجان التجريبى مثلها مثل أى مهرجان آخر لا بد وأن تكون معروضة أولاً للجمهور، لكى يتابعها النقاد بشكل جيد ويتم تقييمها. فنحن لا نجرب من أجل المشاركة بالمهرجان فقط، وإنما من أجل تطوير فن المسرح ذاته، ولتواصل أفضل مع جمهورنا. وهذه مسألة مهمة جدًا ينبغى الاهتمام بها.

إلا أن هناك ميزة للمهرجان التجريبى هى أنه دفع بالشباب إلى الصفوف الأولى فى الإبداع وتقديم رؤاهم، وعادة يكون هؤلاء أكثر اندفاعًا نحو المغامرة والتجريب. وهذا ما يخشاه المخرجون المخضرمون الكبار فى السن، وقد يقدم هؤلاء عليها إذا ما وجدوا أن الأشكال التى اعتادوا تقديمها بالمسرح من خلالها لم تعد مناسبة لتقديم رؤى جديدة، مثلما يحدث مع المخرج سمير العصفورى - على سبيل المثال -والذى تتجدد عنده الأشكال بتجدد نظرته للحياة وللمجتمع.. أما الجوائز فهى ترتبط دائما بطبيعة لجنة التحكيم ورؤيتها الخاصة لمفهوم التجريب، وإن كنت أعتقد أن كل اللجان تهتم بالأساس بتميز العرض فكريًا وفنيًا وبالتالى فإن عدم جودة العروض المصرية يمنعها من الحصول على جوائز وهذا يرجع لعدم الاستعداد الجيد والتدريبات الكافية، ولعدم انطلاق هذه العروض من مفهوم واضح للتجريب يربط بين الفن والمجتمع.



محمد جمال كساب

آن الأوان لنتوقف عن لوم وزارة الثقافة

دعوة تلقى الضوء على المسرحيين المستقلين.. تقوم بإتاحة فرصة لتعاون مشترك بيننا كمسرحيين مستقلين وبين وزارة الثقافة.. تجعلنا نتوقف قليلاً عن إلقاء اللوم على وزارة الثقافة التى ظلت موضع اتهام بأنها تغفلنا كحركة.. لا تدعمنا كفرق، رغم المجهود المضنى الذى قامت به د. هدى وصفى، مدير مركز الهناجر للفنون من تدعيمنا والوقوف بجانبنا دائمًا حتى بعد ما تعرض له مركز الهناجر من توقف.

هذه المبادرة تعطى أملاً كبيرا وتبعث على التفاؤل.. فالدولة هى التى تقوم بهذه المبادرة الآن.. وهذا سيجعلنا كمسرحيين مستقلين مطالبين بعمل الكثير وأوله عدم التقاعس مرة أخرى عن الدفاع عما نحلم به.. وأنا شخصيًا سأظل أطالب بحقى دائمًا ولن أيأس فى هذا الطلب حتى أحصل على ما أريد..!

لا توجد آلية حتى الآن اجتمعنا عليها كمسرحيين لطرح وجهات نظرنا.. سنقوم بالحضور جميعنا بشكل منتظم تلبية لدعوة د. فوزى فهمى والذى طلبنا جميعًا - بنفسه - ليؤكد على مدى اهتمامه بتفعيل الدعوة.. حتى يكون آخر يوم هو المحدد لشكل هذا التفاوض بيننا وبين وزارة الثقافة.

لا يمثل المهرجان الدولى للمسرح التجريبى مجرد مهرجان عادى، بل هو المهرجان الدولى المسرحى الوحيد فى مصر الذى يعبر عن واجهة ثقافية مصرية أمام العالم.. يتيح شكلا واضحا من الأشكال بيننا كمسرحيين مصريين وآخرين عرب وأيضًا أجانب.. يتيح لنا فرصة الرؤية.. رؤية عروض منها الشيق ومنها الممل ومنها الجيد ومنها الردىء.. ولكنها جميعًا عروض يجب أن تستقر مهما كانت الضغوط لوقف هذا المهرجان بدعوى أنه أصبح بلا قيمة.. ولكن مطلبى الوحيد هو عودة اختيار مسرحيات ذات قيمة حقيقية كما كان سابقًا.

هانى عفيفى
مخرج -المسرح المستقل

● حصل فى الدورة الثالثة العرض المسرحى المجرى " الجندى المتفاخر " على جائزة أحسن عرض مسرحى ، وحصلت الممثلة دلع الرحبى على جائزة أفضل ممثلة ... وأصدر مركز اللغات والترجمة 7 كتب وكانت هى السنة الثانية التى يصدر فيها المهرجان مجموعة كتب مترجمة إلى العربية ..





تجريب 19 سنة.. هل صنع جيلا من الكتاب والمخرجين؟!

رأفت الدويرى : ليس هناك شىء اسمه الكتابة التجريبية

لويس جريس: الورش المسرحية لم تكن معروفة قبل التجريبى

19 سنة من التجريب.. كافية للحصول على إجابة عن جدوى المهرجان وأثره على الكتّاب والمخرجين.. هل استطاع المهرجان أن يصنع جيلا منهم.. بإمكانهم أن يغيروا – إلى الأفضل طبعاً – وجهة الحركة المسرحية فى مصر؟!

يرى البعض أن المهرجان لم يصنع كتابا.. بقدر ما صنع مخرجين.. بينما يرى البعض الآخر، أن هناك أثرا إيجابياً على كتاب المسرح المصرى وعلى مخرجيه!!

مجرد تقليد

ينفى الكاتب المسرحى رأفت الدويرى أن التجريب أنتج جيلا من الكتاب الحقيقيين، كما ينفى أيضاً ما يسمى بـ «الكتابة التجريبية»، ويعتبرها مسألة ليس لها معنى.. «لأن الكتابة المسرحية بطبيعة الحال فى تطور مستمر، وهذا التطور لا يمكننا أن نطلق عليه «تجريبا»، لأنه مجرد تيار جاء إلينا من الخارج، ولم يطور فى مناخنا المجتمعى، والدليل أن الكتابات التجريبية الموجودة الآن معظمها بعيد عن مشاكل المجتمع المصرى.. وقد قام كتاب المسرح فى مصر بتقليد تلك النصوص، وهذا النقل تم دون وعى بطبيعة تلك النصوص ومردودها عند الشعب المصرى، ولذلك نجد جمهور المسرح التجريبى عندنا نخبوى، بمقارنته بالجمهور فى أوربا وأمريكا، فقد حقق هناك نجاحاً كبيراً، لأنه توافق مع طبيعة وثقافة تلك الشعوب».

الكاتب المسرحى وليد يوسف يؤيد ما قاله رأفت الدويرى: «لم يحدث دخول التجريب فى مصر أو تطوير أو تجديد فى الكتابات المسرحية، فمعظم المؤلفات التجريبية المصرية منقولة عن أعمال أجنبية، فهى مجرد نسخ لا أكثر.

كما أشار إلى التجريب واصفاً إياه بأنه «سبوبة» لم يستفد منها سوى المسئولين عن إنتاج المسرح، وأن التجريب فى مصر كان يجب أن يستغل ويستفاد منه بشكل أكبر من ذلك، لكى ينتج جيلاً جديدا للمسرح، جيلا يضيف لمساته الفنية سواء فى مجال التأليف أو الإخراج، لكى نقدم أفضل صورة للمسرح، كما يحدث فى العالم المتقدم».

الكتاب.. والمخرجون

الكاتب المسرحى كرم النجار: «لم يستفد كتاب المسرح من التجريب بخلاف استفادة مخرجى المسرح، لأن المسرح التجريبى شكله يسبق مضمونه، بمعنى أن الأساليب التجريبية الجديدة التى دخلت على الإخراج المسرحى لفتت انتباه معظم الناس، لأن معظم العروض التى قدمت عروض حركية، فكان الانتباه والانبهار بالإخراج دون المضمون الدرامى.

ولكى تتقدم وتتطور الكتابات التجريبية يجب أن يغير المسئولون سياساتهم فى التعامل مع المهرجان التجريبى نفسه، حيث يتم اختيار العروض التى سوف تقدم فى المهرجان على أساس التصنيف والفصل بين الأعمال الدرامية والحركية، والتنويه عن ذلك، وبذلك نستطيع إنتاج جيل من مؤلفى ومخرجى التجريب فى مصر.. وبالرغم من أن التجريب فى مصر لم يفرز لنا كتاباً بقدر ما أفرز لنا مخرجين، ولكنه كان موقظا لسبات الحركة المسرحية فى مصر، وخروجها عن المعتاد، وبعدها عن الأفكار الاستهلاكية والتجارية».





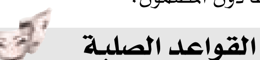
ورش الكتابة

الكاتب المسرحى لويس جريس: «من أهم مظاهر التطور التى أحدثها التجريب على الكتابات المسرحية: ورش الكتابة، فهذه الطريقة من الكتابات كانت غير موجودة قبل دخول التجريب فى مصر، حيث أفرزت جيلاً من الكتاب الشباب حملوا إلينا أفكاراً غير تقليدية أفادت عالم المسرح المصرى، وجعلته يواكب حركة المسرح العالمى.. إن التجريب ثورة فى عالم المسرح المصرى، جاءت إلى مصر على يد الوزير الفنان فاروق حسنى، وهذه التجربة الرائعة غيرت المسرح شكلاً ومضموناً، وجعلت المسرح المصرى له شأن كبير وسط المسارح الأجنبية».



القضاء على النمطية

المخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى: «أفرز التجريب جيلاً جديداً من المخرجين الشباب، وهذا التيار الجديد حمل العديد من الإيجابيات، فمن أهم هذه الإيجابيات التى أحدثها التجريب منذ دخوله إلى مصر، أنه قضى على النمطية فى أساليب الإخراج المسرحى، أى أن التجريب ساعد على تحريك ما هو راكد وساكن فى المسرح المصرى من أشكال كلاسيكية قديمة. وقد أدخل التجريب فى العديد من المدارس المسرحية التى اهتمت بالرقص والدراما الحركية والديكور التجريدى، كل هذه الأساليب كانت غير موجودة فى المسرح المصرى، ولكن المشكلة الحقيقية فى تلك المدارس أنها قامت على النقل من الأعمال الأجنبية، فظهرت فى غير قالبها، حيث غلب فيها الشكل على المضمون، وهذا الأمر يجب أن يعالج حتى نحصل فى النهاية على مسرح تجريبى يحاكى مشاكل الناس الحقيقية بعيداً عن الاهتمام بالإخراج فقط دون المضمون.



القواعد الصلبة

المخرج المسرحى د. أحمد عبد الحليم: «وجود المهرجان التجريبى فى مصر أمر هام، لأنه قام بكسر القواعد الصلبة فى المسرح، بالإضافة إلى أنه يطلعنا كل عام على أحوال المسرح فى العالم بأسره، ومن هنا ظهرت فى المسرح المصرى أساليب إخراجية جديدة، هذه الأساليب عملت على تفتيح أفاق المخرجين الشباب، فمن أهم المسرحيات التى عرضت مؤخراً متأثرة بهذا التغيير الجذرى مسرحية «روميو وجولييت» للمخرج سناء شافع التى عرضت على خشبة المسرح القومى، فهى مسرحية كلاسيكية من الأدب العالمى، ظهرت لنا فى إطار كوميدى وبشكل إخراجى متميز، وهذا برهان على أن التجريب له تأثير جلى على المسرح الكلاسيكى.

إن النقل دون تغيير أو تطوير من أهم الأسباب التى من شأنها القضاء على التجريب فى مصر، ولكى يستمر التجريب فى ازدهار مستمر، يجب أن تقوم الفرق بدراسة العروض التجريبية التى سبق عرضها، ورصد نقاط القوة والضعف فيها، حتى نستطيع تقديم كل ما هو جديد للمسرح فى مصر».

دعاية

المخرج طارق الدويرى: «حقق التجريب فى بداية أمره نجاحاً كبيراً، حيث جعل المسرحيين يدركون ما هو التجريب، كما أنه أفرز العديد من الفرق المسرحية التى أثبتت استفادتها من هذه التجربة، ولكن المشكلة أن التجريب الآن لم يحدث فيه أى تطوير، وأصبح المهرجان التجريبى كل عام مجرد دعاية، لأنه لا يحمل إلينا الجديد، وهذا يرجع إلى استضافة فرق أجنبية ضعيفة ضمن برنامج المهرجان السنوى».

د. يسرى خميس: «أنتج التجريب فى مصر بعض المجموعات الشبابية، ولكن هذه المجموعات تعاملت مع التجريب بشكل سطحى بسيط، لأن هؤلاء الشباب يعانون من قصور فى الثقافة سواء كانت هذه الثقافة ثقافة عامة أو ثقافة مسرحية، فالمسرح يعتمد فى الأساس على الثقافة والإحساس بمشاكل المجتمع المختلفة السياسية والاجتماعية والاقتصادية...

تحقيق:
محمد أبوهشيمة



فرصة كبيرة للفرجة والتعلم

فى وقت قلت فيه العروض المسرحية وقلت فيه فرصة السفر للخارج كان المهرجان التجريبى فرصة كبيرة للفرجة والتعلم، وهذه الفرجة هى التى تعلم وتحرك عقل وخيال المسرحيين فى مصر الذين يرون الجديد فى الحركة المسرحية فى العالم ويتعرفون على استخدام وتوظيف جديد للعناصر المسرحية، وعندك السينما التى تتبنى كل يوم جيلاً جديداً بسبب سهولة الفرجة والتعرف على كل جديد فى السينما لا تنس أن المسرح المصرى ظل فترة طويلة فى أحضان الجيل القديم بسبب عدم الفرجة والسفر؛ لهذا كان للمهرجان هذا الدور المهم عند جيل كبير من المخرجين الشباب.

د. هانى مطاوع



وقدم جيلاً مهماً للحركة المسرحية

للمهرجان تأثير ضخم على الاتجاهات المسرحية الحديثة فى مصر، وأفرز العديد من المخرجين المهمين فى الحركة المسرحية المصرية استطاعوا من خلاله أن يعبروا الكلاسيكية إلى التجريب والتطوير فى أدواتهم، وذلك من خلال الفرجة والمتابعة للعروض الحديثة ولما يجرى فى الحركة المسرحية فى العالم كله، وذلك عكس جيل الستينيات الذى توافر له السفر والدراسة والتعرف على المسرح والجديد فى دول أوربا كلها وأنا واحد من المخرجين الذين تابعوا المهرجان من بداياته وتعلمت منه، وقد بدأ المهرجان قويا لكنى ارى جودة العروض بدأت تقل فى الدورات الأخيرة.

المخرج هشام عطوة



● وفى عام 2004 وخلال الدورة الـ 16 كرم المهرجان الممثل والفنان المصرى عمر الحريرى.

تشارك لأول مرة فى المهرجان

دراما المكان والعرض المسرحى

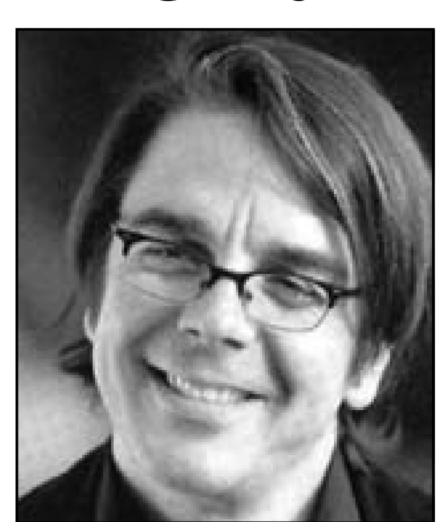
كلمة "Theatrum" التى اشتقت منها كلمة Theatre الإنجليزية، أى مسرح، تعنى فى أصلها اليونانى القديم (مكان للعرض، مكان للفرجة).

هذا يفسر ما قاله المخرج الكبير بيتر بروك: "أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة، وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإن سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة فى حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا هو كل ما هو ضرورى كى يتحقق فعل من أفعال المسرح"، أى أن أية مساحة متسعة قابلة لأن تكون ساحة عرض مسرحى، وهذا ما أكده - بتواضع - مخرجنا النابه أحمد إسماعيل عندما استخدم ساحة الجرن التقليدية فى القرية المصرية مكانا للعرض المسرحى "فلكى تصنع مسرحا فأنت لست بحاجة إلا لشىء أساسى: العنصر البشرى... بيتر بروك " فالموضوع ليس موضوع تكاليف وإمكانيات وإنشاءات، لكنه الكائن البشرى وقناعاته وقدراته وثقافته وخياله وهمته .

ومكان العرض الذى شاهدت فيه مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس، بمدينة schwaebisch Hall بألمانيا هذا الصيف، والذى قدمته فرقة Frei-lichtspiele واختار العرض وأعده الدراماتورج Georg Kistne بالاشتراك مع المخرج Christoph Biermeier. عبارة عن مدخل لكنيسة St. Michael الأثرية، التى يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الثانى عشر، ويتكون من سلالم تبلغ عدد درجاتها 54 درجة بعرض 70 فى شكل نصف دائرى وارتفاع ما يقرب من 20 عشرين مترا عن الأرض، على هذه المساحة الشاسعة (درجات السلالم) تقدم العروض،



جورج كستنر



كريستوف بييرميير

بينما وضعت مقاعد المتفرجين فى ساحة متسعة عند بداية الدرجات، وهكذا يتم إلغاء الحاجز الافتراضى القائم بين جمهور المتفرجين وجماعة الممثلين.

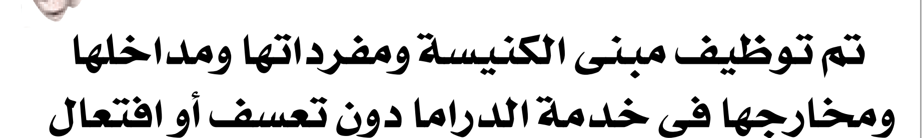
وترجع فكرة استخدام درجات تلك الكنيسة إلى عام 1919 عندما كان الممثل روبرت براون Robert Braun يقف ذات ليلة مقمرة على ذلك الدرج، فناداه هذا المكان بأن يقوم بالتمثيل فيه ويجعل منه مسرحا، تحمست للفكرة وساعدته فى تنفيذها صديقته الزا راسّو Else Rassow وتحققت الفكرة بالفعل عام 1922 وكان أول عرض على هذا المسرح عام 1925مسرحية "كل واحدJedermann " الشهيرة للكاتب هوجو فون هوفمانستال، حيث تحقق حلم روبرت براون وقام بأداء الدور الرئيس فيها، ومنذ ذلك التاريخ يعرض كل صيف فى هذا المكان مسرحيات تتميز بكونها مسرحيات عالمية تتلاءم مع الفضاء المحيط بالمكان بدءا من سوفوكليس حتى بيتر فايس.

والسؤال هنا: ما الذى يجعل مكانا ما مكانا مسرحيا؟ فالمكان هنا ليس معدا لأن يكون مكانا للعرض، بل لهدف آخر، لكنه الخيال البشرى هو الذى اكتشف طاقاته الكامنة وإمكانياته المتعددة، وهكذا تجاوز المكان حالته المستقرة وتحول إلى مشارك فعلى فى الدراما، متجاوزا حدوده التاريخية والوظيفية، متحولا إلى عنصر فاعل أساسى فى سينوجرافيا المشهد المسرحى، لم يعد إطارا للعرض بل صار داخل نسيج الدراما متحاورا معها.

وفى حالة التعامل مع مثل هذا المعمار المسرحى غير التقليدى، على الدراماتورج والمخرج ومصمم السينوجرافيا أن يجدوا سويا الحلول الفنية المناسبة، بدءا من اختيار النص الملائم للمكان حتى أسلوب العرض، فاختيار نص سوفوكليس الكلاسيكى يتناسب تماما بل ويتحاور بإخلاص مع هذا الإطار الكنسى القديم الذى تحوطه تلك المنازل بطرازها المعمارى الخاص (Fachwerk) الذى يرجع للقرون الوسطى والتى يكثر فيها استخدام الخشب بواجهات البيوت، كل هذه العناصر تعمل على تأكيد وإشاعة الجو الأسطورى الذى ينقل المشاهد لعالم غير واقعى، عالم الواقعية الخيالية الذى هو عالم الفن نادى به المخرج الكبير فاختانجوف، كما كان من الضرورى توظيف هذه المساحة الواسعة وتوزيع الممثلين عليها، فقد كانت هذه المساحة هى الساحة التى يقف فيها أهل طيبة أمام قصر أوديب (مبنى الكنيسة) فى شكل كورس متفرقين على المساحة وليس كالكتلة التقليدية الشائعة، يناشدون أوديب (الذى يخرج للشعب من باب الكنيسة) أن ينقذ البلدة من الطاعون، بينما تصاحبهم الموسيقى الحية التى يقوم بها عازفان اثنان فقط، عازف طبلة معلقة حول وسطه وعازف أكورديون يتنقلان ويرقصان وسط الممثلين، ويؤديان جملا موسيقية بسيطة تتداخل مع أو تعلق على أداء الكورس الموقع بشكل فردى أو جماعى.

هكذا تم توظيف مبنى الكنيسة ومفرداتها ومداخلها ومخارجها وما حولها من مناخ معمارى فى خدمة الدراما دون تعسف أو افتعال، وهكذا يمكن للمكان أن يحتضن العمل المسرحى ويكون فاعلا فيه.

الخيال البشرى يفجر الطاقات الكامنة فى المكان فيصبح مشاركاً فعلياً فى الدراما



تم توظيف مبنى الكنيسة ومفرداتها ومداخلها ومخارجها فى خدمة الدراما دون تعسف أو افتعال



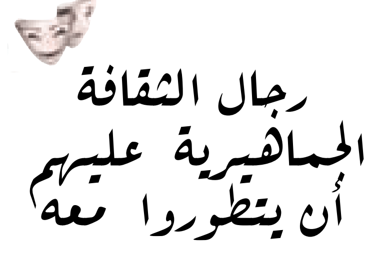


د. يسرى خميس

أحدث انتفاضة مسرحية فى مصر

أكيد المهرجان أضاف إضافة كبيرة للحركة المسرحية فى مصر وكل أنواع المسرح مطلوبة، المسرح السياسى ومسرح الكباريه ومسرح الكلمة وحتى التجريبى، خاصة وأنا أراه معبرا عن الشباب وأرى المهرجان بدأ جيدا وتطور مستواه وأصبح ممتازًا ثم بدأ الخط البيانى له فى النزول وبدأ مستواه يقل، ربما يكون لقلة جودة المعروضات خاصة وأن سنة واحدة غير كافية لإعداد عروض للمهرجان وكذلك اختيار موضوع المهرجان يجب تحديد على أى أساس يتم اختياره وما الذى نريد أن نقوله للشباب لأن هذا المهرجان لهم للتعلم والتطوير وفى النهاية هذا المهرجان مع المهرجان القومى للمسرح أحدثا انتفاضة مسرحية فى مصر.

د. حسين العزبى



رجال الثقافة الجماهيرية عليهم أن يتطوروا معه

لولا المهرجان التجريبى لكان المسرح المصرى انتهى إلى الأبد فبعد معاول الهدم التى صوبت فوق كيان المسرح المصرى بداية من إنشاء مسرح التليفزيون وسحب دعم وزارة الشئون الاجتماعية للفرق المسرحية العامة والحرة وفقدان أهم عنصر من عناصر المسرح، وهو الجمهور الحقيقى، وبعد أن تم الترويج بعنف للأعمال الدرامية التليفزيونية التى أصبحت تقدم كسلعة (تيك أواى) وكل هذا كان كفيلاً بإغلاق قاعات المسرح المصرى حتى تبنى السيد فاروق حسنى فكرة إنشاء هذا المهرجان، والتى بلورت لدى المهتمين بحركة المسرح فى مصر فكرة حشد الجهود مرة أخرى وراء واحد من أهم قادة الفكر فى العصر الحديث وهو الدكتور فوزى فهمى الذى استطاع أن يقدم أجيالا جديدة من الكتاب والمخرجين والممثلين انصهرت تجاربهم داخل فكرة المهرجان وأصبحوا الآن كتيبة متميزة من المسرحيين، وقد علمنا دكتور فوزى فهمى فى الأكاديمية أن جنديًا واحدًا فى الميدان لا يصنع معركة، لذا فلا أستطيع التحدث عن الثقافة الجماهيرية بمعزل عن المسرح المصرى عموما وأحب أن أشير إلى أن لجان القراءة فى مسابقات التأليف المسرحى بقصور الثقافة مازالت تحكم بمقياس أرسطو ولا تعرف التجريب وتتجاهل تجربة المهرجان التجريبى فى عقلية الكاتب الجديد للمسرح.

المخرج محمود الصواف

● كانت جوائز المهرجان لأفضل عرض مناصفة بين العرضين اللبنانى "الجيب السرى" ، والسورى "النو"، وأيضا أفضل ممثلة كانت مناصفة بين الممثلة الأردنية كفاح سدمه مع ممثلة أخرى بولندية ، ومن إصدارات المهرجان لهذا العام كتاب مجال الدراما تأليف مارتن أسلن ، ونظرية العرض المسرحى لجوليان هيلتون من مجمل عشرة كتب هى الإصدارات الكاملة لهذه الدورة ...





عندما تتحالف الحضارات وتتكتل

عشرون سنة مرت على ميلاد مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وبدون أدنى شك فإن أشياء كثيرة تغيرت على خارطة مسرحنا العربى، أقول المسرح العربى لأن تأثير هذا المهرجان يتعدى مصر إلى كل وطننا العربى الكبير، مشرقه ومغربه: فرق جديدة انضافت، ومخرجون شباب أعلنوا عن أنفسهم بقوة وشجاعة، وأعداد لا تحصى من الممثلات والممثلين والسينوغراف الشباب الذى انتصروا للفن النبيل فى ذاته.

يمكننا أن نتحدث عن المسرح العربى الآن بصيغة ما قبل وما بعد التجريبى. جيل ما بعد التجريبى صار مشاكسا عن ذى قبل، منفلتاً عن القواعد، نزاعاً نحو ابتكار فن حدودى جذوره غامضة وعلاقته بالمركز هشة، غير مجبول على تقديس الأيديولوجيا الثابتة. جيل ما بعد التجريبى بدأ يتخلص من عقدة تضخم الذات، وصار مستعداً لأن يتغير بتغير العالم ويتفاعل بما يحدث من حوله، دون أن يعنى ذلك بتاتا بأنه جيل مستلب. كثيرة هى الدورس التى لقننا إياها التجريبيون وأهمها أن العبرة لا تكمن فى التجاوز، تجاوز تجربة حاضرة لأخرى سابقة وإلغائها تماما من الخارطة، على العكس، العبرة صارت فى التجاوز، أى تجاور مختلف التجارب ضمن خطوط متوازية، ولا أدل على ذلك من تعايش تجارب مختلف الأجيال داخل دورات هذا المهرجان الكبير: كل الأشكال والألوان والصور واللغات تتحاور طيلة عشرة أيام متواصلة دون أن تدعى إحداها الحكمة الأكاديمية.

ما يميز التجريبى عن غيره من المهرجانات ليس فقط ضخامة وكثرة عروضه - وهذا فى رأيى مكسب مهم، ففى أفنيون يعرض أكثر من 200 عرض وليس من الضرورى أن نعجب بها جميعا - ما يميز التجريبى هو اهتمامه الهادئ بالمعرفة النظرية، ولا أدل على ذلك من إصداره فى كل دورة لأكثر من عشرين كتابا قيما من خيرة ما أنتجه العقل المسرحى العالمى: آسيا، أوربا، استراليا، أفريقيا وأمريكا. وهو ما أتاح لنا جميعا تحقيق الالتقاءات الإيجابية والفاعلة مع كولتيس ولاغارس ورزا وسارة كين وكلود ريجى وماميت.

د. يوسف الريحانى
دراماتورج ومخرج من المغرب

مشروع ثقافى مثير للجدل وليس مجرد ظاهرة عابرة

حرك السكون ولفت النظر لدور جديد للمسرح المصرى

حدث ولا شك منذ مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الأول 1998 أن طرح مفهوم التجريب بشكل واضح ومؤثر، ولقى القبول لدى مجموعة مختلفة من المؤلفين والمخرجين من أجيال مختلفة قدمت نفسها للحياة المسرحية - ومعظمهم من شباب المسرح المصرى - فى مصر عبر اهتمامها بمفهوم التجريب.

وصار التجريب فى المسرح علامة لهم، ومشروعاً لوجودهم خاصة وأن المشروع التجريبى جاء للواقع وفقاً لمفهوم الصدمة الثقافية، كما زاد هذا المشروع التجريبى التحديثى قوة وخطورة أنه جاء بدعم كامل من المؤسسة الثقافية صاحبة السلطة فى الإنتاج والمنح والمنع والقادرة لمجرد إبداء إعجابها وتبنيها لتيار أو توجه مسرحى ثقافى جديد على أن تنشط نموه، وتجذب الانتباه إليه على مستوى الإنتاج الفنى وعلى مستوى دراسات الاستقبال.

وعليه فإن المهرجان التجريبى أصبح مشروعاً ثقافياً مثيراً للجدل، وهو ليس مجرد ظاهرة عابرة فى الحياة المسرحية.

ولعل المتأمل لعمق ذلك المشروع المسرحى التجريبى المعاصرة عليه إذا أراد أن يسأل سؤال تأثير ذلك المهرجان / المشروع على المسرح المصرى المعاصر أن يسأل السؤال بصيغة أخرى حيث صار سؤال التأثير فى العمل الثقافى هو سؤال التفاعل فى صيغته العملية.

وبالتالى يصبح السؤال:

ما هى المعادلة التى حدثت لتفاعل مفاهيم التجريب الوافدة مع الواقع المسرحى المصرى؟

وكيف حدث التغيير فى طبيعة العملية الإبداعية والنقدية فى المسرح المصرى منذ 1988 وحتى الآن؟

وهل جاء التفاعل المؤثر على نمط الصدمة الثقافية والاستزراع القسرى لجماليات تلق جديدة على مفهوم جماليات التلقى السائدة قبل تلك الفترة، مما أدى بنا لإعادة إنتاج أزمات المشروع الحداثى الغربى؟

وهذا السؤال يؤدى لمجموعة أسئلة نابعة منه وهى:

1- هل الأداء الثقافى لمسرح الفترة أداء صادم لدرجة عدم القدرة على استيعاب الصدمة الثقافية الجمالية والدرامية الجديدة؟

2- هل حدثت تلك الصدمة بالفعل؟ وكيف؟.

3- هل كانت دراسات الاستقبال مهيأة بمقترباتها وأدواتها لاستقبال الصدمة الثقافية التجريبية على المستوى الدرامى والجمالى من ناحية؟ وعلى المستوى المعرفى من ناحية أخرى؟

4- هل تتحدد مشكلة استقبال الجماعات المسرحية النقدية والثقافية فى مصر للمشروع التجريبى فى استبدالها مفهوم تعدد الثقافات بمفهوم النظرة الثنائية لفكرة الموروث والمستورد التقليدى؟

5- ما هى محصلة تفاعل المشروع التجريبى قيم الثقافية والاجتماعية والسياسية السائدة فى إطار فهم الأداء الحضارى للمفاهيم المعرفية للمشروع خارج نطاق التقنيات والعمل المسرحى، ليصبح السؤال عن التأدية الثقافية بمعناها العام؟

وبالطبع فإن طرح كل تلك الأسئلة الآن وفى حدود المساحة المخصصة للكتابة مسألة تؤمن بأهمية طرح الأسئلة حول الظاهرة الثقافية بغض النظر عن استيفاء الإجابات التفصيلية.

ولا شك فى أن فهم علاقة التفاعل الثقافى للمهرجان التجريبى مع الواقع المسرحى المعاصر لهو أمر عليه أن يضع معنى الحداثة وما بعدها نصب عينيه. وأن يفهم معنى الطبقة الوسطى، ومعنى المدينة فى مصر والعالم الغربى.

وبالتأكيد فإن الدائرة المكانية لتأثير المشروع التجريبى هى القاهرة حيث مسرح العاصمة، وتفاعله مع إيقاع المسرح التجريبى فى المدن الغربية الكبرى.

ولكن ذلك لا ينفى امتداد التأثير لأطراف إقليمية أخرى فى ارتباط محاكاة شباب نوادى المسرح لذلك التيار بنسب وبصيغ مختلفة، لكن ذلك التأثير أمر واضح وقائم على أرض الواقع.

كما أن حجم ذلك الدور المؤثر للمهرجان/ المشروع التجريبى لهو أمر لا يمكن فهم حقيقته وسط رد الفعل الصاخب الذى صاحب المهرجان التجريبى حتى الآن، دون فهم طبيعة تكوين الأنتليجينسيا المصرية وطريقتها فى فهم وصناعة مفهوم الهوية، خاصة وهى فى كثير من الأحيان تزن إلى حد كبير الأفكار المطروحة للتنفيذ فى المجال الثقافى بميزان المصلحة الفاعلة، وتعضد الفكرة الأكثر نفعاً لها، سواء أكانت تلك الأفكار محلية أم مستوردة، هذا ومنذ بداية النهضة المصرية الحديثة وأفكار التحديث التنويرية تتم معادلتها وفقاً لمصالح الجماعات المختلفة. ولكنها تمر بشكل طبيعى أو قسرى وبدعم من الدولة.

وإذا كانت الملاحظات التقنية التفصيلية على تأثير المهرجان / المشروع التجريبى على المشهد المسرحى فى مصر مسألة لا يمكن الإحاطة بها فى حيز الكتابة الآن، وهو أمر علمى بحت يحتاج لدراسات مطولة، إلا أن هدفى الطموح هنا هو محاولة تتبع حركة المفاهيم المسرحية وملامح التفاعل المسرحى الثقافى فى إطاره المعرفى العام. وفهم هذا الإطار المفاهيمى سيساهم بالتأكيد فى إضاءة وفهم كافة التفصيلات الأخرى ذات الطابع التقنى.

وفى ذلك الإطار لا يمكن نسيان أن العروض المسرحية فقط لم تكن هى الجديد الوافد على الواقع المسرحى ، بل إن المشروع التجريبى قد جاء للواقع المسرحى بطريقة تفكير جديدة تجسدت فى تدفق العديد من الأفكار والمفاهيم المسرحية الجديدة عبر الكتابة والتفكير النقدى، والترجمة لأهم الكتابات والآراء والاتجاهات المسرحية الجديدة، بالإضافة للمحاور النقدية المطروحة فى الحلقات النقاشية والتى ضمت العديد من النقاد والمسرحيين عبر العالم.

وفى جميع الأحوال، والمسرحيون ما بين قبول ورفض للمشروع التجريبى، إلا أن ذلك المشروع/ المهرجان قد استطاع أن يجعل المسرحيين بالفعل فى حالة مراقبة وتأمل للمشروع الجديد وللمشهد المسرحى الحالى على أقل التقديرات.

وفى ثقة مؤكدة يمكن على وجه الدقة القول بأن العديد من المفاهيم المسرحية الجديدة قد أصبحت مطروحة على الساحة بسبب المهرجان، بل وعدد من الملاحظات والرؤى والمفاهيم النقدية التى تبناها النقاد قد أدت إلى تغير لغة المصطلح

بدأ بالصدمة ثم النفور والتصادم وبعد ذلك قبول تدريجى لدرجة الاندماج



ما هى المعادلة التى حدثت لمزج مفاهيم التجريب الوافدة مع الواقع المسرحى المصرى؟







● كما تم تكريم الايطالى بيير وماكارنييللى الحاصل على جائزة IDI عن مجمل الأعمال التى أخرجها.

● فى الدورة الخامسة وصل عدد الفرق إلى 64 فرقة مسرحية ، 25فرقة أجنبية ، 11فرقة عربية ، 32فرقة مسرحية مصرية ، وكرم المهرجان فى هذه الدورة من مصر شوقى عبد الحكيم ، جلال الشرقاوى ، عبد الله غيث ، وطرحت الندوة الرئيسية فى هذه الدورة إشكالية " إمكانية التجريب فى مادة كلاسيكية " وقسمت إلى خمسة محاور فرعية .



لا يمكن غض البصر عن أن الأداء الثقافى للمسرح التجريبى مختلف



النقدى، حيث يمكن للمتأمل أن يلاحظ الاختلاف الذى طرأ على الواقع النقدى بدخول لغة مصطلح نقدى جديدة، وفى تداول مفاهيم نقدية جديدة، مثل مفهوم السينوغرافيا وأماكن العرض الجديدة الذى ساهم فى إعادة تعريف الفراغ المسرحى، كما ساهم فى سريان فكرة الفراغات المسرحية غير التقليدية خارج المعمار المسرحى التقليدى، ومثل مفهوم لغة الجسد الذى يقدم تصوراً مختلفاً لعلاقة الممثل بجسده فى إطار البعد عن التركيز الدائم على جهاز الممثل الصوتى، مما ساهم فى تغير فهم طبيعة وجود الممثل على خشبة المسرح ككل.

ومن المفاهيم التى تم تداولها مفهوم موت المؤلف، وقد طرحت تلك الفكرة على أساس اتساع مساحة المخرج فى الإبداع، وتغير شكل الدراما المعاصر معاً، وذلك فى إطار تأثير واضح أدى لتغير شكل وبناء النصوص المسرحية، وتغير شكل أداء المخرج وصانع العرض بشكل عام، حيث تم الاعتراف بصيغ أخرى هى صيغة الأداء المسرحى فى علاقته بالتكنولوجيا، وتداخل الحساسيات المتعددة للفنون المختلفة، ولا شك أن مفهوم المسرح الراقص كان واحداً من المفاهيم الجديدة التى فرضت أثرها الواضح على المسرح المصرى كتعبير عن الوحدة العضوية بين فن الدراما بما يشتمل عليه من قيم فكرية، وأداء مسرحى يجسد هذه القيم، إلى باقى العناصر التى تشكل العرض المسرحى، والأداء الحركى الحر، ومن المفاهيم التى تأكدت مفهوم العمل الجماعى فى المسرح ومفهوم المعمل المسرحى وهو المفهوم الذى يحارب التثبيت والعزلة لأشكال التعليم الفنى (مدارس الفن الدرامى) أشكال النقل (المسارح الجماهيرية على الطريقة الإيطالية) ومسئولية المحترفين الزائفة «مؤلفين، ممثلين، مخرجين ونقاداً» دفاعاً عن أفكار الثقافة والترفيه الغامضة، وفى ظل دعم العديد من المفاهيم الأخرى المرتبطة بالتجريب والواقع الوطنى مثل التجريب والهوية التراثية، أو التجريب وقضايا المهمشين، أو التجريب والتجارب النسوية.

أما على المستوى النقدى فلا شك أن لغة الكتابة النقدية قد صاحبها بعض التغيير، وإن كان الملمح الأهم فى تأثير المهرجان على الواقع النقدى هو ظهور الاهتمام الواضح بالاتجاهات النقدية الحديثة، على المستوى النظرى أو التطبيقى، وظهرت جهود منظمة فيما بعد البنيوية مثل السيميولوجيا (علم العلامة) والتفكيكية ودراسات الأنثروبولوجيا المسرحية، ودراسات النقد النسوى.

فى نهاية الأمر يمكن فهم تأثير المهرجان/ المشروع التجريبى على المشهد المسرحى فى مصر كتأثير معرفى وتقنى معاً أدى لتفاعل ثقافى يقوم على التضاد مع المفاهيم الجديدة الواردة من الخارج، أو امتصاصها والتمثيل الإيجابى لها وإعادة إنتاجها بشكل ادعائى فيما ندر.

وهذا التفاعل الثقافى أدى إلى خلق بعض المعازل أو الجزر الثقافية المسرحية أحياناً بشكل إيجابى وغالباً بشكل سلبى.

كما نتج عن تلك المعادلة تعدد ثقافى عبر تجاور التقنيات والمفاهيم القديمة والجديدة بمعنى تجاور القيم المستقرة للمسرح المصرى مع القيم المستحدثة مع المشروع التجريبى، وهذا التجاور يعبر عن حالة من التفاعل الثقافى تسمح بالتداخل الثقافى وتسمح أيضاً بالتعددية الثقافية.

وهى حالة من التعددية الخاصة التى تعبر عن تفاعل ثقافى فى الأداء العام للمشروع/ المهرجان التجريبى كمشروع للنخبة حكمت عليه الجماهير الغفيرة بكثير من الغموض والالتباس.

كما أن التفاعل مع الواقع المصرى على المستوى المتعلق بقبول الوافد كان تفاعلاً فى مجمله إيجابياً إذ قام بالإدماج والتمثيل لما تلقاه، وهى سياسات قبول فى معظم الأحيان، ولم يتم تفعيل أداء سياسات العزل والتمثيل إلا فى أضيق الحدود، وفيما يختص بالثوابت الدينية بالتحديد.

أما تأثير ذلك التفاعل على طبيعة العملية الإبداعية المسرحية، فالنتيجة أنها غيرت بالفعل، وذلك عبر قراءة العديد من النماذج التطبيقية التى قدمها المسرح المصرى منذ 1988 وحتى الآن، وهو تأثير يتميز بالجدية والجرأة رغم كل الملاحظات التفصيلية التى رصدها الباحث، وعن طبيعة ذلك التفاعل. وفى إطار محاولة الإجابة عن الأسئلة المقلقة، فإن المهرجان/ المشروع التجريبى جاء من المؤسسة الثقافية الرسمية وليس من الجماعة المسرحية ولا بدعم من المجتمع، وفى هذا الشأن هو مثله مثل العديد من المشروعات التجريبية التى شهدتها مصر الحديثة، والتى اعتمدت على يد الدولة التدخلية.

وهذا المشروع التجريبى بصفته الراديكالية الطبيعية كان ولابد لكى يحدث بشكل طبيعى أن تدعمه جماعات مسرحية خارج نطاق المؤسسة ثم تتبناه المؤسسة، ولكن ما حدث هو العكس حيث طرحت المؤسسة المشروع، ثم تبنته جماعات مسرحية ونقاد فاعلون عديدون هذا كما يمكن فهم ذلك التفاعل كتعبير عن أداء المجتمع الثقافى، وهو فى معظمه يتسم بالمزاج الادعائى أو بالعنف الرافض، وهو أداء، بغض النظر عن الشق الإيجابى الواضح، له جذوره التاريخية فى المجتمع المسرحى المصرى، ومثال ذلك ما حدث فى مشروع 1962 التجريبى على سبيل المثال، وشقه الإيجابى هو ما يقصد به الباحث ما يحدث من عنف رافض لاستلاب انبهارى، أو لما يتعلق بالتفاعل السلبى المزيف.

إن العنف الرافض يأتى بدافع الخوف من الجديد، خاصة أن الجديد كثيراً ما يتم استقباله بشكل مستفز من أصحاب المزاج الادعائى؛ وذلك عبر ترحيب مبالغ فيه.

هذا ولا شك أن الفكرة التجريبية المسرحية بملحقاتها الثقافية والمعرفية والحضارية المتعددة قد تحولت إلى ساحة حرب عبر إدماجها وتمريرها من خلال مفهوم الهوية فى مقابل التجديد، فتحولت لمبدأ السيادة والهيمنة أو للاتهام، لتصبح مبدأ قيمياً يدور حول ثنائية الخير والشر، وهى الطريقة الأدائية المعروفة لطمس الحقيقة وإخضاعها للثنائيات البسيطة لمفاهيم الهوية، للوطنى والأجنبى وللموروث والمستورد.

ولكن لا يمكن غض البصر عن أن الأداء الثقافى للمسرح التجريبى صادم لدرجة عدم القدرة على استيعاب صدمته فأحدث بشكل عام - فى أوله ثم خفت مع ما أحدثه مع تقادم السنون - مشروع تجريبى تجديدى صدمة أدت إلى اختلاف سلبى سبب صدمة فنفوراً فعدم تقبل فتصادماً رافضاً للتعايش، ثم قبولاً تدريجياً لدرجة الاندماج.

وفى النهاية فإن التأدية الثقافية للمشروع التجريبى بشكل عام مع المجتمع الثقافى كانت تأدية الإصرار على إحداث الصدمة المؤدية للقبول والتأثير، وفى الإطار النهائى اشتبك المشروع التجريبى كما ظهر فى العديد من العروض المصرية الهامة رصده لمشكلات أكثر قدرة على المشاغبة مشكلات تخص المرأة والعولمة، والثوابت، والحرية والديمقراطية وعودة الإنسان لحرية اللاوعى الطفولى بلا قيود، وهى اهتمامات إلى جانب الصياغات المشهدية المسرحية أدت إلى تأثير فعال حرك السكون ولفت النظر لدور جديد للمسرح المصرى خارج السائد والمتعارف عليه جمالياً ومعرفياً.

د. حسام عطا



أكاديمية عالمية لفنون المسرح المتجدد

مهرجان المسرح التجريبى يعتبر أكاديمية عالمية لفنون المسرح المتجدد تطلع فيها الدول على كل الإنجازات والأفكار الحديثة للاستفادة منها. فيجعل الثقافة الأوربية فى تجدد باستمرار، وهذا يتيح للثقافات المصرية والعربية من خلال متابعتها تجديد دمائها وأفكارها. والتجريب ليس له قواعد ثابتة ولا تيارات معينة محددة، بل هو نوع من بواعث لتجدد الأفكار داخل الإنسان من خلال سياق المجتمع والبيئة التى يعيش فيها يقوم بإفرازها فى صورة مسرحية يستقبلها الآخر سواء داخل حيز مجتمعه أو خارجه لخلق حالة متجددة دائمًا. وأؤيد بشدة فكرة المهرجان التجريبى الذى أراه إضافة حقيقية للحركة المصرية والعربية والعالمية. وعلينا تقديم عروضنا التجريبية من خلال ثقافة مجتمعنا وتقاليده وعاداته حتى تكون لنا خصوصية.

حسن عبد السلام



المهرجان التجريبى دور تقوم به مصر

لم يسبق لى أن عرضت فى مصر، عاصمة الفن العربى، رغم أن هذه هى أمنيتى أن آتى للقاهرة بأحد عروضى التى أقدمها بالأردن، ذلك أن الفنان العربى يظل تواقًا لتقديم فنه فى القاهرة؛ لأنها نافذته، كى يراه الجمهور العربى كله على امتداد وطنه الكبير من المحيط إلى الخليج.

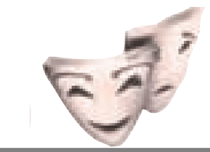
وفى مجال المسرح فإن الأمر مختلف، ذلك أن القاهرة لم تعد نافذة للعالم العربى فقط، بل صارت بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى نافذة للعالم من ناحيتين، ناحيتنا حيث ننظر إلى إبداعات الغرب المسرحية المتمثلة فى أعمالهم المشاركة فى المهرجان، وناحيتهم حيث يطالعون الأعمال المسرحية العربية المشاركة ويطالعون تاريخ بعض دولنا العربية الطويل فى المسرح مثل مصر وسوريا وتونس، ويدور بيننا وبينهم حوار إنسانى يتخطى تقنيات المسرح ولغته إلى مشاكلنا الوجودية والتماس بين آرائنا وآرائهم بشأن مصير أفضل للإنسانية بعيدًا عن الحرب والدمار.

إن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى —والذى هو فريد من نوعه فى العالم العربى —يقوم بدور دائمًا ما تضطلع به مصر تجاه أشقائها العرب بتقديمها للصورة الصحيحة للثقافة العربية وتقديم الفن العربى للعالم كله، وإعلام الدوائر الثقافية الغربية أننا لسنا كما يروج عنا.

محمد الطاهات
مخرج مسرحى أردنى

● ومن الخرطوم كرم خالد المبارك ومصطفى الكاتب المترجم والناقد وأستاذ الأدب والمسرح بالسودان.

• فى الدورة الخامسة فاز بأفضل عرض مسرحى العرض الأسبانى " حلم ليلة صيف " ونال المخرج السورى جواد الأسدى جائزة أفضل إخراج ، وأفضل ممثلة اشتركت فيها ثلاث ممثلات صباح بوزيتة، جليلة بكار ، فاطمة بن سعيدان عن أدوارهن فى المسرحية التونسية " فاميليا " ، وصدر عن هذه الدورة 11كتابا من إصدارات مركز اللغات والترجمة ...



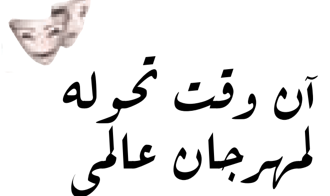
عشرون دورة غيَّرت وجه المسرح وأسست تيار المسرح المستقل



مغامرة تجريبية جديدة

أهتم دائمًا في أعمالي بكل ما هو طقسي، ربما تكمن طاقتي الإبداعية داخل وحول هذا المعنى، فالطقس حياة متداخلة ومكثفة ومليئة بالرموز والمعاني، وهو أيضًا منطقة شديدة الخصوصية وشديدة التجريب، لذا يمكنني أن أقول إن المدخل المناسب لي لعالم المسرح هو التجريب داخل عوالم الطقوس الشديدة الثراء، لكن هناك متنفسًا آخر يمكن لنا أن نجد فيه بعضًا من أحلامنا، هذا المتنفس يكمن في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، والذي قدمت فيه فرقتي "فرقة طقوس المسرحية الأردنية" كثيرًا من عروضها، ومنها على سبيل المثال عرض "طقوس الحرب والسلام"... ومن داخل زوايا التجريب المتعددة لا نتوقف عن العمل، ومهرجان كهذا يتيح لنا كلما سنحت الفرصة للاشتراك بأحد عروضنا فيه مغامرة تجريبية جديدة، مغامرة تتعلق بكيفية توظيف الطقوس وإعادة إنتاجها لمعان جديدة، وكذا كيفية إعادة توزيع الأفكار والمرئيات داخل المساحة الزمنية للعرض.

د. فراس الريموني
مخرج ومؤلف مسرح أردني



آن وقت تحوله لمهرجان عالمى

أدى المهرجان التجريبى مهمته الأساسية فى سنواته الأولى وفتح نوافذ متعددة على الرؤى الحرة بمختلف أساليبها وأدواتها وإيقاعاتها، وما زال. ولى تحفظ على الفرق التى تتكرر مشاركاتها فى المهرجان، فأغلبها غير مستقرة وتحت ضغط الميزانيات المحدودة تتأثر العروض وتخلو من الديكورات أو تستخدم موتيفات تعتمد على الموسيقى والظل والإضاءة، والملابس الغريبة أو البسيطة؛ وكل هذا يجرد العرض المسرحى من أسباب سحره، كما أن تقنية جروتوفسكى للإنتاج الفقير لم تعد تناسب دولة كمصر استكملت قاعدتها الأساسية فى مجال المسرح وأصبح جمهورها يتوق لمشاهدة عروض مبهرة بكل ما تستلزمه من ديكورات فخمة وإضاءة متقدمة وممثلين ذوى خبرة وإجادة عالية... وكل ذلك من شأنه إيجاد سحر المسرح الذى خبا مع الاعتماد المتزايد على المسرح الفقير. وأدت لانفضاض الجمهور المصرى الذى يتمتع بالذائقة النقدية العالية عن تلك العروض.

أعتقد أنه آن الأوان لتغيير المسمى من (التجريبى) إلى (العالمى) وأن تستقبل عروضاً مسرحية متكاملة العناصر والدلالات تسمح لنا بالاطلاع على المستويات الثقافية .

منى أبو سديرة
مخرجة مصرية

كان من المفروض وفق التتابع الزمني أن نحتفل هذا العام بالدورة العشرين للعام العشرين لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ولكن ثمة دورة خرجت من السياق في بدايات هذا المهرجان، بعد أن تعطلت في سبتمبر عام 1990 بسبب غزو العراق للكويت قبلها بشهر واحد، وصعوبة وصول الفرق العربية والأجنبية للقاهرة، فتم شغل أيام الدورة المسرحية بعروض لفرق هواة، كان قد بدأ ظهورها وتشكلها خلال الثمانينيات من القرن الماضي، بعد عجز المؤسسات الرسمية عن احتضان مواهبها الشابة لكثرتها، وظهورها في تجمعات ثقافية رسمية وشبه رسمية مثل قصور وبيوت الثقافة ومراكز الشباب والأندية الرياضية والاجتماعية، واتساقا مع متغيرات في الواقع دفعت بكل ما هو خاص لاعتلاء كل ما هو عام في المجتمع، ودعت لضرورة انفصال الجهد الفردي عن جهد الجماعة وتمايزه عليه، مع دخول واضح لمؤسسات غير حكومية وأجنبية تدعم وجود هذه الفرق البازغة وتؤكد على استقلالها عن المؤسسات الرسمية.

آثار هذا الوجود المتجمع لفرق مسرحية شابة غير حكومية، تحت مظلة كيان رسمي، وبأموال رسمية، كثيرا من النقاش حول الدور الهام للمهرجان في تفعيل حركة الفرق المستقلة، سواء ببث فكر التجريب المتوائم مع فكر شباب هذه الفرق، والذي يحل لها الكثير من مشاكل إنتاج العروض في صورتها الكلاسيكية وأماكن عرضها التقليدية، أو بالتقاء رؤى شباب يبحث عن ذاته في مجتمع هيمنت عليه الفردية وتفتتت أواصره الاجتماعية، ورؤية مهرجان منفتح بلا حدود على تجارب العالم الساعية لتفتيت الكون وتفكيكه، ومناهضة كل أيديولوجيا جماعية، وتدمير كل بناء ثقافي متماسك بادعاء تكلسه، والعاملة على تقديم جماليات جديدة تتفق مع التقدم المذهل في نظم المعلومات والاتصالات، وفنون الصورة المرئية المستبعدة للكلمة من فضاء المسرح والحياة.



هواة المسرح

هذا اللقاء المتناغم بين شباب متمرد على نظم فكرية ومسرحية لم تستطع أن تكون في مستوى تمرده، ومهرجان يؤمن بالتغيير، ويقدم نماذج دولية متمردة بدورها على كل ما هو قائم فكريا وفنيا وتقنيا، فضلا عن الدعم الرسمي والإعلامي للمهرجان، جعل لهذا الأخير تأثيرا بالغا على كل عروض الفرق المستقلة، وتعداها إلى الفرق الرسمية، التي صارت تعد عروضا تجريبية خاصة للمشاركة في المهرجان، وتجاوز مصر ليصل إلى غالبية المهرجانات العربية، بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

وها نحن اليوم، ومع دورة هذا العام، التي خصصت ندواتها النظرية للمسرح المستقل ومعضلاته، نعاود الحديث عن هذا المسرح وهمومه، فمازال الحديث دائرًا حول تاريخ ظهور هذا المسرح وفرقة المستقلة، فيعود به البعض لتاريخ أول دورة للمهرجان التجريبي عام 1988 رابطا البداية وتنشيطها بإنشاء المهرجان عامذاك واعتماده في غالبية عروضه على الفرق المستقلة، محترفة وهاوية، ووجود نواة لفرق مستقلة محترفة بالفعل على أرض الواقع، مثل فرقة (الورشة) التي أنشئت قبل المهرجان بعام كامل، ويتقهقر البعض الآخر بهذا التاريخ لأوائل الثمانينيات، مع تعدد فرق الهواة، وظهور الحاجة لتجمعها في كيان واحد، تمثل في الجمعية المصرية لهواة المسرح التي أنشئت عام 1982 وقد وصل عدد الفرق المسرحية المعلنة استقلاليتها حتى وقت قريب لأربع وستين فرقة، يثور الجدل داخلها حول تصنيفها: هل هي فرق حرة أم مستقلة؟ بكل الدلالات المتداخلة والمتخارجة بين التحرر والاستقلال، وحول طبيعتها: هل هي فرق محترفة أم هاوية؟ وحول توجهها الفكري والفني: هل هو مغاير وبديل لعروض الفرق المسرحية العاملة تحت لواء المؤسسات الحكومية نظرا للخلاف الفكري والفني بين التوجهين؟ أم أنها مجرد عروض موازية لتلك العروض الحكومية، تتفق معها في الرؤية الفكرية والفنية وتختلف معها فقط في أماكن العرض؟ أو بمعنى أكثر دقة في غياب أماكن العرض الخاصة بها، فتسعى للمؤسسات الحكومية الرافضة لها للعرض على مسارحها، مثل ما يحدث، وحدث منذ أشهر قليلة بالعرض في فضاء مسرح روابط بأموال مركز الهناجر للفنون الرسمي، وكذلك حول نمط الإنتاج داخلها: (فرق محترفة في البيت الفني للمسرح، وفرق نصف محترفة نصف هاوية في الهيئة العامة لقصور الثقافة، وفرق هاوية في الجامعة ومراكز الشباب، وكذلك تلك الجماعات المرتبطة بعروض المسابقات الموسمية في وزارتي التعليم والعمل)؟.

أم أنها ذات نمط إنتاج خاص بها مخالف لأنماط إنتاج تلك الفرق الحكومية أو المدعومة من الحكومة؟ وأخيرا حول علاقتها كفرق غير حكومية بالمؤسسات والهيئات الحكومية القائمة من جهة، ومثيلاتها فيما يسمى بالمجتمع المدني من جهة أخرى، وبشكل خاص حول علاقتها بالنقابات المهنية وبالأحزاب السياسية والمؤسسات الاقتصادية والإعلامية، وكذلك بالمراكز الثقافية الأجنبية، هل هي بحاجة لدعم المؤسسات الحكومية ماليا وتوفيرًا لدور العرض التي تقام عليها هذه العروض، أم أنها ليست بحاجة لهذا الدعم الحكومي؟ معتمدة كلية على الدعم الذي يمكن أن تقدمه الأحزاب السياسية والكيانات الاقتصادية والمراكز الثقافية الأجنبية، سواء بالإنتاج المباشر للأعمال المسرحية، أم بشراء ليالى عرض منها؟ بكل ما يرتبط بهذا الدعم (المالي) من توجه أيديولوجي خاص بالحزب السياسي أو الكيان الاقتصادي أو المركز الثقافي الأجنبي أو حتى المؤسسة الرسمية؟.

شباب متمرد على النظم الفكرية والمسرحية المتكلسة



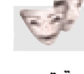
بدايته كانت مقدمة لتيار المسرح المستقل وتجميعاً لتجاربه



الفرق وتعددها

رغم تراجع المد المسرحي، وهبوط المستوى الفني، وتقلص دور العرض، وانخفاض حجم المترددين عليها، وانزياح دور المسرح ذاته بعيدا عن اهتمام المجتمع الذي دفع للانشغال بهمومه المادية وأحلامه الميتافيزيقية، وتحول الفن بأكمله إلى مجرد ترفيه وألاعيب تقنية وحالات مخدرة لوعي الجماهير وصرفها عن التعمق في جدوى وجودها في الحياة، رغم ذلك، وربما بسبب ذلك، تعددت الفرق المسرحية الشابة المتكونة خارج أطر المؤسسات الحكومية ودرجاتها الوظيفية، وتعددت عروضها، ونجح بعض من هذه الفرق في الصمود والاستمرار كفرق قدمت عروضا متعددة، بينما وقفت فرق أخرى عند حد العرض الواحد الذي تجمعت حوله، ثم انفض أفرادها عقب المشاركة بها في هذا المهرجان أو ذاك، ربما لأن الدعم الذي يقدمه المهرجان والجهة الإدارية الداعمة له يتطلبان – إجرائيا – وجود اسم فرقة لا اسم عرض، ووصل الحديث مؤخرا لتحديد نحو عشر فرق، يتواجد أفرادها دوما داخل التجمعات الثقافية، ويتحدثون عن أنشطتهم الحالية والمقبلة، وهي تلك الفرق التي تمحورت حول الشخصيات المؤسسة لها أكثر من قدرتها على أن تكون تعبيرا عن فكر (جماعة) مسرحية متكاملة، وهي (الورشة) لحسن الجريتلي، (لاموزيكا) لنورا أمين، (المسحراتي) لعبير على، (الشظية والاقتراب) لمحمد أبو السعود ثم هاني المتناوي، و (الغجر) لعزة الحسيني، (الضوء) لطارق سعيد، (الحركة) لخالد الصاوي، (المسرح المتمرد)، و (القافلة)، وكذلك فرقة (أتيليه المسرح) التي يقودها محمد عبد الخالق، فضلا عن الجمعية المصرية لهواة المسرح النشطة وفرقتها الأكثر تمثيلا لها (فرسان المسرح) ومخرجها الأول د. عمرو دواره.

والمتابع للفرق المسرحية الحرة التي ظهرت خلال السنوات الأخيرة، ظهرت غالبيتها في مهرجانات الجمعية المصرية لهواة المسرح السنوية ومهرجان شبرا الخيمة السنوي للمسرح الحر وغيرهما من المهرجانات الصغيرة والعابرة مثل مهرجان المركز الثقافي الفرنسي، ومهرجان سعد وهبة بالمعادي، وحملت أسماء متعددة مثل: (صعاليك المسرح) و(الأراجوز المصري) و (رؤيا) و (الضواحي)، و(إشراقة) و (مصر المسرحية) و (إمبابة المسرحية) و (كايرو كوميك) و (نادي النوبة) و (السفود) و(الأخوة الأشقاء) و (خطوات) و (نبض مصر) و(النجم الذهبي) و (طلائع المسرح) و(شروق) و(آمون) و (أرايس)، إلى جانب فرق أخرى تشارك بعروضها في مهرجان إدارة الجمعيات الثقافية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة متخفية تحت اسم جمعيات ثقافية مثل: (جمعية على أحمد باكثير) و (الجمعية المتحدة للمسرح) و (الجمعية العربية للفنون والثقافة والإعلام) و (رابطة أبناء الدقهلية بالجيزة) و (جمعية موظفي الدولة)...إلخ.




جماعية الإبداع

ومما لا شك فيه أن المسرح هو وسيلة جمالية تعبر بها الذات، فردية كانت أم جماعية، عن رؤيتها للحياة التي تعيشها، ووسيط جمالي راق تتواصل بها مع جمهورها المتلقي، الذي بغيره لا يكون المسرح، ومن ثم فهو فن جماعي الإرسال، جماعي التلقي، وعليه يبرز دوما السؤال الأكثر إلحاحا عند الحديث عن أية فرقة تتكون، وأي عرض تقدمه، وهو: ما الذي تقدمه لنا؟ بمعنى ما الذي دفعها للتجمع والعمل لكي تقدم لنا عرضا مسرحيا في مكان محدد وزمان معين؟ هل هو مجرد التعبير الحركي عن الذات المفردة ووضعها تحت الأضواء الملونة فرحا بتصفيق الأهل والأصدقاء السعداء بجراءة



• وتم تكريم المخرج والممثل المسرحى العراقى محسن العزاوى مدير مهرجان بابل الدولى السابق.





الفتى على تقليد الآخرين؟ فلا فرق هنا بين حفلات الأعراس وأعياد الميلاد وهذا العرض المسرحي إلا في الدرجة، درجة الفرق في المسمي بين الحفل المفتوح والعرض المغلق على تشخيص لحكاية ما، أم أن الأمر يتجاوز ذلك قليلا بمحاولة تكوين فرق عابرة تستنسخ عروض الفرق الأكبر الدائمة، عجزا عن الولوج لعوالمها الاحترافية؟ ومن ثم فلا اختلاف هنا بين هذه الفرق الجديدة والفرق القائمة إلا في الدرجة أيضا، درجة الجودة بين الأصل والصورة أو المستنسخ، أم أن الأمر يتعدي ذلك كلية، ليصل لخلاف نوعي بين مسرح مؤسسي قائم تكلس وجوده عن تصور فكري وجمالي معين، فعجز عن مسايرة حركة الواقع، ومسرح مستقل قادم بأفكار جديدة، وأشكال مسرحية مغايرة، ورؤى للعالم تتناقض كلية مع رؤي الفرق المسرحية الحكومية، وهو ما يجعل لهذه الفرق الجديدة وعروضها المسرحية مساحة تواجد خاصة على أرض الواقع، وعلى خريطة الإبداع المسرحي وتاريخه المستمر.

هكذا كان الحال في أوربا فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، حينما خرجت الطبيعية من عباءة الواقعية ومتمردة مثلها على الكلاسيكية والرومانسية، ومبلورة رؤيتها للعالم من خلال كتاب (المسرح التجريبي) الذي وضعه منظرها ومؤسسها المسرحي "إميل زولا" على نهج كتاب الطبيب "لويس برنار" المعروف بـ "الطب التجريبي" والداعي لاستخدام المنهج العلمي في المسرح، بداية من الملاحظة الدقيقة حتى بلورة الشخصية والحدث في فضاء المسرح، مرورا بظهور التعبيرية والسوريالية أوائل القرن الماضي استفادة من علم التحليل النفسي لـ (فرويد) وصولا لمنتصف ذاك، بتجلي مسرح العبث كطليعة لمسرح مغاير، يقدم رؤية المجتمع الأوربى التي تكونت خلال الحربين العظيمتين للحياة الفاقدة المعنى المهتزة المبنى، وراح هذا المسرح يجسد ذاته أواخر الأربعينيات وخلال الخمسينيات عبر كتابات "بيكيت" و "يونسكو" و "أربال"، والصياغات الإخراجية لكل من "روجيه بلين" و "جان لوي باروو" و "جان فيلار"، والتي قدمت عالما بلا نظام، يمتلئ بالكوابيس والمقاعد الفارغة، وتطارد الإنسان فيه قوة خفية تهدر قيمته وتقيد حريته وتلقى به في النهاية لحروب مدمرة، يجد نفسه في نهايتها مشلولا داخل حفرة من الرمال أو صندوق قمامة، لذا جاء المسرح الجديد صرخة في وجه المجتمع، وبديلا لمسرح قائم يجمل الواقع برقصات ماجنة، ويثبت العالم بنهايات سعيدة كاذبة، ومخالفا في نفس الوقت لمسرح واقعي يؤمن بقيمة الإنسان ويعلى من قدرته على تغيير الواقع بثورته التي لا تهدأ.

وعندنا أيضا



وهكذا كان الحال أيضا في مصر والوطن العربي، في ذاك الزمان، وإن اختلفت الاحتياجات والغايات، فالحاجة للثورة على الواقع المتردي اقتصاديا واجتماعيا، دفعت العقول المفكرة لطرح البديل لفنون الميلودراما البكاءة والفارس المتوقف عند حدود السخرية من جزئيات الواقع، والرغبة في تغيير هذا الواقع المشلول باستعمار غربى، وفكر متخثر وعادات وتقاليد بالية، أدت لتفجير ثورة يوليو 1952وأنجزت على أرض الواقع فرقة (المسرح الحر) التي تأسست كفرقة مستقلة في 30 سبتمبر من نفس عام الثورة، من خريجي الدفعات الخمس الأولى من المعهد العالي لفن التمثيل العربي، والذين لم يتمكنوا هم أيضا من الالتحاق بفرقة الدولة القومية، وحملوا فكرا مخالفا لما كانت تقدمه الفرقة وقتذاك من مسرح هادئ النبرة منفصل عما يجرى على أرض الواقع من متغيرات، حيث كانت تقدم على مسرح الأزبكية أعمالا مثل (أم رتيبة) و (مراتى هي السبب) و (غرام لص) و (شروع في جواز)، بينما كان هذا الجيل الجديد من الشباب، والذي تجمع بداية حول فرقة (المسرح الحر) قبل غزوه للفرقة القومية، ثم مشاركته في النهضة المسرحية التي غيرت من وجه المسرح المصري والعربي خلال الخمسينيات والستينيات، كان قد أصر على أن يقدم رؤيته الجديدة للحياة المصرية وقتذاك، فقدمت فرقة (المسرح الحر) لأول مرة أعمال "نعمان عاشور" و "رشاد رشدي" و "سعد أردش" و "كمال ياسين"، كما بدأت تظهر في حياتنا الجديدة أعمال "يوسف إدريس" و "سعد الدين وهبة"، و "ألفريد فرج" و "محمود دياب" و "نبيل الألفي" و "حمدي غيث" و "عبد الرحيم الزرقاني" و "كرم مطاوع" و "أحمد عبد الحليم" وغيرهم، كمسرح مغاير لما كان يقدم في الفرقة القومية، وكذلك في الفرق التجارية "المستقلة" الأخرى كفرق: الريحاني وإسماعيل ياسين، مسرح ينتهج الواقعية أسلوبا، ويذهب للجماهير في مواقعها بالسيدة زينب وشبرا وغيرهما من الأحياء الشعبية، فضلا عن القرى والنجوع، متحولا لبرلمان شعبى يناقش قضايا الواقع خلف أقنعة التاريخ والفانتازيا الواهية، ويطرح الرأي والرأي الآخر بحرية كانت تستعدي عليه الرقابة وتجلب له أحيانا أجهزة الأمن لدار عرضه، صحيح أنها كانت دار عرض حكومية، ولكن من ذا القادر على القول بأن الفنان (الفنان) ليس بقادر على معارضة الفكر الرسمي، حتى على أرضه؟





المهرجان التجريبى .. عِشرة عشرين سنة

كانت الدورة الأولى من المهرجان التجريبى لما كان عمرى 18سنة. كنت يادوبك لسه مخلَّصة الثانوية العامة وكان بقالى عشر سنين باتعلم الباليه والرقص المعاصر، بس كان حلمى إنى أكون ممثلة. أمى عرَّفتنى على حسن الجريتلى اللى طلب منى أكون مستشارة فى تصميم الحركة لعرضين كان بيخرجهم وقتها فى فرقة الورشة. إبتدى التجريبى وأنا لسه واخدة صدمة العمل المسرحى، ماكنتش قادرة أتأقلم ، يمكن بسبب سنى أو إنى طول الوقت كنت فى مدارس فرنساوى وماتعودتش على الناس المختلفة وحرية الفنانين اللى بيمثلوا فى المسرح. كانت صاحبتى اللى بتحاول تساعدنى اتأقلم عبلة كامل وكانت بتضحك على تعبيراتى كتير قوى. وبعدين حصل التجريبى وزادت الصدمة ومابقاش فيه حد ممكن يساعدنى! اتفرَّجت على عروض منه فى الطليعة و بعدين فى العرايس والقومى. فجأة حسيت بِصِلَة مع المسرح لَمَّا فُت العروض دى لسبب بسيط وهو إنهم كانوا بيستخدموا جسمهم شِبَه شوية لما أنا كنت بأرقص وكمان حضورهم على المسرح كان فيه شبه من حضور الرقص وطاقة الجسد. وساعتها عرفت إن الرقص والمسرح حاجة واحدة عشان فكرة الحضور الجسدى والحركة والطاقة...

كنت أول مرة فى حياتى أشوف عرض أجنبى، طبعا حصلت لى نقلة كبيرة فى الوعى، لأن اللى يكتب لازم يقرا الأول ولأن اللى يعمل مسرح لازم الأول يتفرّج. واللى شفته كان حقيقى وبجد، وأهم ما فيه إنك تحس إنه كأنه مسألة حياة أو موت، مفيش تهريج، مفيش استهتار، وكمية الشغل والتعب الجسدى اللى شبه التدريب 8 ساعات كل يوم لما عضمك يتكسَّر، كان واضح. وكان واضح الروح، كأنه فيه حاجة روحانية أو طقسية فى العرض. يعنى كمان حاجة لمست روحى. وبقى هو ده المسرح اللى أنا عايزه أعمله.

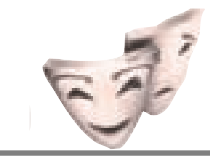
عرفت التجريبى وحسيت إنه معمول عشانى وعشان كل اللى عايزين يشوفو مسرح مش إقليمى، ولو من غيره كنا مستحيل هانشوف مسرح غير مسرحنا المحلى غير لو سافرنا ، ودى حاجة طبعا مش شائعة خالص. وبعد كده بقى يقولوا على الشباب اللى بيعملوا مسرح معين إنهم أولاد التجريبى، وبعدين فهمت إن المقصود حاجة وحشة، من إنى ما كنتش شايفة إيه المشكلة إن الاحتكاك يخلينا نقدم حاجات مختلفة، لكن دايما كان فيه ناس متضايقين أوى من المهرجان، برغم إن عمرهم ما استغنوا عنه، وكانوا ساعات بيسموه المهرجان "التخريبى" من باب الاستهزاء. وكان فيه سنين اتضايقت لأنى شفت عروض حسيت أصحابها جايين يصيفوا ويستغلوا المهرجان، بس دى مشكلتهم هما. وساعات كنت باتضايق من الفندق الغالى عشان المسرحيين فى كل العالم مش المفروض يكونوا بتوع مظاهر ويحسو أحسن وهما بيتعبوا... أيام الجامعة دخلت مسرح الجامعة واتعلمت هناك يعنى مسرح بجد، ولما اتخرّجت بقيت معيدة فى مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وكانت من أسعد لحظات حياتى وكمان كنت باترجم لمدة 8 سنين فى إصدارات التجريبى، ترجمت حوالى عشر كتب مهمة جدا جدا، ديدرو وبوال ومارجريت دوراس، وأول مرة ظهر مصطلح "الفضاء المسرحى" عام 1993 كان على كتاب أنا ترجمته، والسنة دى باترجم أهم كتاب شفته لغاية دلوقتى فى التمثيل، تأليف جوليا فارلى، مع إنى خلاص ما بقتش باشتغل فى الأكاديمية. وفعلا بقى التجريبى حياتى، أو جزء مهم جدا من حياتى، وبقيت من متفرجة لمنتجة داخل التجريبى و كمان فيه مرتين كنت بطلة العرض اللى بيمثل مصر فى المسابقة الرسمية، مرة بـ "مكبث زيرو" مع صالح سعد، العرض اللى خلانا نتجوز ونخلف جميلة، وكل القصة حصلت فى التجريبى وعشنا سوا الرغبة المميتة فى الحصول على جايزة، وبعدين "فيدرا" مع الهناجر ، إخراج هانى المتناوى، العرض اللى عرضناه 3 مرات فى ليلة واحدة و كان عندى فيه مونولوجات أكتر من نص النص، وكان أكبر حلم ممكن فى الحصول على أهم جايزة ممكنة فى حياتى من المكان اللى عمره من عمر شغلى فى المسرح. وعمرها ماحصلت. باتضايق من التقليد ومن إنه فعلا فيه ناس بتنقل عروض و بسبب التجريبى الناس دول بقى عندهم حاجة ينقلوها و فيهم اللى فخور إنه بينقل كويس، لكن ده مش ذنب المهرجان، اللى مشكلته الوحيدة إنه لازم يلاقى طريقة يعمل بيها حوار بين فنانين العروض المصرية والعرب والأجانب، زى ورش أو حلقات تدريبية أو تشبيك لترشيح عروض برا أو تشجيع التعاون المشترك، وده هايسد فجوة ويدعم المسرحيين ويكمل صورة المهرجان برا وجوه، لأن مابقاش كفاية فيه العروض والندوات ... يا ترى ممكن؟

نورا أمين
ممثلة ومخرجة



• تم تكريم الكاتب والناقد الصحفى البلجيكى البارز وليم فان خانسبيكه فى الدورة الـ 16.

• كانت عروض الدورة التاسعة التى شاركت فى المسابقة الرسمية وأيضا التى على هامش المهرجان قد وصلت 59 عرضا، 16عرضا مصريا منها " صحراء شادى عبد السلام " ، " أيام الإنسان السبعة " ، 11عرضا عربيا ، و 32عرضا لدول أجنبية مختلفة.





أيها المهرجان التجريبى انظر خلفك فى غضب

كيف نصنع جمهورا مسرحيا متميزا؟!

هل إقامة المهرجان التجريبى هدف فى حد ذاته؟ الإجابة التى لن يختلف عليها أحد بالطبع هى لا. وهل التجريب هو هدف فى حد ذاته؟ هنا تبدأ الاختلافات وهى اختلافات مفيدة مثلها فى ذلك مثل المهرجان ذاته، وتلك الاختلافات هى التى تعطى حراكا مميزا للحياة الثقافية، وتستفيد منها الحركة المسرحية فى النهاية.

التجريب هو رافد من روافد الحياة المسرحية، رافد صغير فى كميته عظيم فى أثره؛ إن كانت الأرض التى يرويها صالحة للزراعة. والمسرح التقليدى الذى نعرفه الآن هو نتاج آلاف من المحاولات التجريبية الصغيرة والكبيرة والتى أدت إلى رسوخ المسرح الذى نعرفه، وأبسط دليل على ذلك هو المقارنة بين أى مسرحية تعرض على مسارح أوربا فى القرن الواحد والعشرين وأى مسرحية إغريقية يؤديها ممثل واحد فى القرن الخامس قبل الميلاد. وسوف نلاحظ ببساطة أن هذا التطور الرهيب مر عبر السنوات بمراحل تجريبية عديدة وكثيرة، ما نجح منها بقى وأصبح ضمن ما نسميه المسرح التقليدى وما فشل منها أو لفظه الجمهور طواه النسيان.

تقوم فكرة التجريب فى المسرح على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية؛ لكى تقدم لنا فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل، والفعل التجريبى ليس نظرية أو منهجا ولن يكون وإنما هو بحث فى صياغات وأشكال جديدة وخروج عن السائد والمألوف، هو حالة متجددة، متجاوزهة مندفعة، تقتحم الحواجز والحصون، تواقة نحو التغيير، هو مواجهة فعلية إزاء ثوابت معلومة، نَحت فى هيكل حجرى أو خشبى أو حتى أسمنتى لتشكيل حالة أخرى مغايرة، وحالة التجريب ليس لها قوانين ثابتة بداية، لكنها حددت قوانينها وثوابتها ومفاهيمها بعد تجارب أولية عدة، وتخضع تلك الثوابت والقوانين لعديد من الاختبارات ومزيد من التجريب، والاستمرار فى التجريب هو عملية بحث عن حالة جديدة، أو رؤية معينة لدى

بعد عشرين عاما، ألا يجب أن نتوقف قليلا ونرى إلى أين نسير؟



الفنان المجرب، يجب الوصول إليها يوما ما، وعند اكتمال الرؤية فى جميع جوانبها، تصبح نظرية أو مفهوماً له سياقات عمل متفق عليها. وتنتقل من حالة المسرح التجريبى إلى المسرح التقليدى خاصة حين يتقبلها الجمهور، جمهور المشاهدين وجمهور المسرحيين.

لكن من الذى يستطيع أن يقتحم عالم التجريب؟ إن المسرح التجريبى هو خطوة للأمام، ولكى يستطيع شخص ما أن يخطو بإحدى قدميه يجب أن تكون قدمه الأخرى ثابتة تماما على الأرض. وإلا فإنه سيطير فى الهواء وينقلب على ظهره. والقدم الثابتة هنا يجب أن تكون الخبرة الواسعة والطويلة بكل أشكال وأنواع المسرح التقليدى، تنظيرا وممارسة حتى يستطيع من يريد التجريب أن يجرب وهو ممتلك لأدواته قابضا على أفكاره محاولا تنفيذها واختبارها وتقدير نجاحها أو فشلها. وعادة ما يقوم التجريب على أكتاف فنانين عظام، شعروا أنهم قد استنفذوا كل الطرق المعروفة للتعبير عما يريدون فأخذوا يطرقون طرقا أخرى مغايرة لعلها تصل بهم إلى ما يريدون.

ويكون التجريب فى ورش مسرحية أو مختبرات مسرحية، يؤمن كل من يشارك فيها بقيمة التجريب وأهميته، وبعد فترة من الزمن يقوم القائمون على التجريب باختبار ما توصلوا إليه أمام الجمهور فى عرض مسرحى، ومن خلال رد فعل الجمهور، يستطيعون الحكم على مدى ما توصلوا إليه، وكشف جوانب النجاح لاستثمارها فى أعمال أخرى وجوانب الفشل لمزيد من التجريب حولها. معنى هذا أن التجريب عملية جدلية تفاعلية منذ اللحظة الأولى وبلا نهاية. عملية متدفقة كالحياة نفسها هادرة بلا توقف. وهى عملية هدم وبناء مستمرة لتجديد شباب المسرح وحيويته. لكن لكى يستفيد المسرح منها يجب أن يكون مسرحا حقيقيا، راسخا وقويا، لديه تقاليده الفنية الرفيعة ويرتاده جمهور متذوق للمسرح.

لو نظرنا إلى عدد العروض التجريبية فى أوروبا وعدد مشاهديها، لوجدناهم يمثلون نسبة صغيرة بالنسبة لعدد العروض المسرحية التقليدية الراسخة وعدد مشاهديها، لكن أهمية تلك التجارب المسرحية هى أنها توسع أفق الإبداع عند المبدعين (فى كل مجالات العمل المسرحى) وتعيد تكوين أفق التوقع عند المتلقين (النقاد والجمهور) على حد سواء، وهى عملية جد خطيرة بالنسبة لمستقبل أى فن من الفنون. وهى عملية لا تحدث بين يوم وليلة ولكنها تتم على مدار سنوات طوال وربما أجيال، وهى عملية تحدث كل لحظة فى ذات الوقت. هى عملية إزاحة بطيئة ومستمرة إلى ما لا نهاية، تفتح كل لحظة مجالا جديدا للإبداع.

إن الهدف الأسمى للمسرح التجريبى، وبالتالى لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبى هو توسيع أفق التوقع لدى الجماهير، وبالتالى زيادة قدرتهم على التلقى والتفاعل مع كافة العروض المسرحية بما تتضمنه من تقنيات ورؤى جديدة.

الجمهور إذن هو المستهدف فى النهاية، هو المستهلك للمنتج الفنى، ونحن نعرف بالطبع أن الجمهور مكون من فئات مختلفة من المشاهدين ثقافيا واجتماعيا، ونعرف أيضا أن هناك تباينا كبيرا بين ذائقة الجمهور بعضه البعض، لكنك فى النهاية تستهدف هذا الجمهور أو جزءاً منه حين تفكر فى تقديم عمل مسرحى، يقول جروتوفسكى



منصة التتويج تغادر الشيب

أتاح المهرجان التجريبى لنا كممثلين عرب أنماطًا جديدة فى العروض المسرحية اختلف فيها شكل الأداء التمثيلى عن ذى قبل، لم تعد كفاءة الممثل تقاس بعلو صوته أو قدرته على إلقاء المونولوجات، وإن كنت لا أقلل من ذلك، ولكن باستخدامه لجسده وبتعبيره الصامت بحركته وإيماءته بل وبأجزاء من وجهه. مما مكن جيلاً جديداً من الممثلين أن يظهروا بطاقات جديدة وعزيمة جديدة بدلاً من تلك التى سادت لسنوات طويلة واحتكرتها أسماء بعينها ووقفت الأجيال الثلاثة إلى جوارها تتجرع شعورها بالتقزم والضآلة إلى جوارها.

نحن اليوم نرى شبابًا يفوزون بجوائز التمثيل الأولى بعد أن كان هذا معدومًا فيما مضى، كان تاج الشعر الأبيض لازمًا حتى يقف الممثل متوجًا على عرش الممثل الأول، وجاء التجريب فأزاح ذلك جانبًا وأعطى الأولوية للأكثر إبداعًا والأعمق فكرًا بعيدًا عن الأكبر سنًا!

رؤوم مسعد
ممثل جزائرى



دروس التجريبى

دائمًا القاهرة تبهرنا بجديدها، ودائمًا نحن مستعدون للدخول فى مغامراتها الإبداعية، وكم كانت سعادتى عندما شاركت ممثلاً، وكاتبًا، ومخرجًا، فى بعض العروض التى سافرت وعرضت بالمهرجانات المسرحية المصرية، فهذا بالنسبة لى له معنى كبيرًا، فأن تقدم عروضك على مسارح مصر فهذا يعنى أنك أحرزت هدفًا فنيًا فى مسيرتك، ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يضمن لك مثل هذا، وهو ما من شأنه أن يدفعنا دائمًا للتحدى ولمحاولة كسر السائد والمتعارف عليه، هو ما يجعلنا نتجاوز أنماط التفكير المستهلكة، وهذا هو فى الأصل ما ننميه كروح فريق مسرحى يهتم بالمختلف والمغاير، فنحن عندما فكرنا فى إقامة مهرجان مسرح عربى تقوم عليه وترعاه فرقة "طقوس" المسرحية وأمانة عمان الكبرى كنا نفكر بالأساس بشكل تجريبى، ربما كانت بعض تجارب وعروض المهرجان التجريبى وبعض نجاحاته ودروسه المتعددة والمختلفة التأثير نصب أعيننا، فإذا ما أخفق التجريبى فى شىء تعلمنا من ذلك، وإذا ما واصل نجاحًا قد بدأه، فنحن أيضًا نهتم بذلك ونفرح له، نحن هنا فى فرقة طقوس: محمد يوسف العبادى، د. فراس الريمونى، عبد الكريم الجراح، د. عدنان المشاقبة، محمد الطاهات،.. نعمل على أسس تجريبية، ومن له هذه الأسس لا بد وأن يكون له أيضًا اهتمام من نوع خاص بالمهرجانات التجريبية فى الوطن العربى، وما هى خارجه بقدر المستطاع، ومن هذه المهرجانات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

على الشوابك
شاعر ومخرج مسرحى وممثل أردنى



• فى الدورة الـ 17عام 2005كرم المهرجان الشاعر والكاتب المسرحى بول شاؤول.





كيف ينتقل مهرجان المسرح التجريبى إلى مسارح الجامعات والأقاليم؟



"هل يمكن للمسرح أن يصنع وجوده دون جمهور؟ حتى يكتسب ما يقدمه المسرح صفة العرض المسرحى فهو بحاجة إلى متفرج واحد على الأقل."

وفى أوربا يمتلك المسرح التجريبى جمهورا قل أو كثر من المشاهدين على وعى بدوره ورسالته نتيجة الخبرة الطويلة التى اكتسبها هذا الجمهور من مشاهدة المسرحيات التقليدية والتجريبية، ويملك المسرح التجريبى هناك نقادا على وعى بالحركة الفنية والمسرحية وأدواتها فى العالم كله، نقاداً قادرين على التعامل بذائقة جمالية مرنة ومبدعة ومتحررة من القيود الفنية البالية والأطر الجامدة التى يحفظونها كنصوص مقدسة، دون أن يخضعوها للتجريب فى المختبر المسرحى. ويملك المسرح التجريبى فى أوربا أيضا رصيدا من الديمقراطية والحرية يحتاجهما أى فن للنهوض والتقدم. أما فى مصر فكثير من تلك الشروط غير متوفر، ويصعب توفيره فى الوقت القريب. وليس معنى هذا أن التجريب محرم فى مصر، بل على العكس فهو واجب حتمى يجب أن يقوم به من تنطبق عليه شروطه أو بعضها. ويمكن للدولة أن تدعم المتميزين فى هذا المجال، لكن حين تقوم الدولة ممثلة فى وزارة الثقافة برعاية مهرجان للمسرح التجريبى فلهذا حسابات مختلفة. فإذا كان من حق أى فنان أن يخوض تجربة مسرحية تجريبية وهو يعرف أنها معرضة للرفض من الجمهور، والفشل فى التواصل، وهذا جزء من حريته كفنان، فهو الذى سيخسر أمواله ومجهوده وجزءاً كبيراً من رصيده لدى الجمهور إن فشلت التجربة، لكنه فى ذات الوقت يكسب متعة التجريب والاكتشاف والمغامرة، والقدرة على اكتساب مهارات فنية أكبر ورؤية أعمق وأشمل. لكن حين يتعلق الأمر بأموال المصريين فيجب علينا توجيه الأموال فى الاتجاه الذى يحقق لنا أكبر المكاسب، ليست المكاسب المادية بالطبع ولكن المكاسب الثقافية، تلك المكاسب التى يجب أن يستفيد منها المجتمع بأسره، وكان من المفترض بعد عشرين عاما على تأسيس هذا المهرجان أن نلحظ تغيرا فى الحقل المسرحى المصرى والحياة الثقافية المصرية يصل مداه إلى كل شبر من أرض مصر. رغم النشاطات العديدة التى تصحب المهرجان مثل الورش الفنية والموائد المستديرة، وكتب المهرجان، فضلا عن العروض المسرحية نفسها. وحين تشاهد العروض المسرحية الجامعية، أو عروض بيوت وقصور الثقافة فى الأقاليم لن تجد أى أثر يذكر لمهرجان المسرح التجريبى فيها، اللهم إلا إذا كانت بعض العروض تقلد الظلال الخارجية لبعض العروض التجريبية دون القدرة على الدخول فى عمق التجربة المسرحية.



أين الخلل؟

الخلل ليس فى المهرجان فى حد ذاته، ولا فى الأنشطة المحيطة به (رغم إيمانى بأنه يمكن تعظيم فائدتها) لكن الخلل فى البيئة المسرحية المصرية، والحقل الثقافى المصرى الذى لا يملك مقومات التفاعل مع حدث ثقافى هام بالفعل، لكنه يحتاج إلى استعدادات خاصة. فالبنية التحتية مهلهلة (وأرجو ألا يتجه تفكيركم إلى المبانى المسرحية والإمكانات المادية فقط)، فليس من المعقول أن يخرج متفرج مصرى من عرض مسرحى لا يحتوى على معظم مقومات العرض المسرحى الأساسية، ونطالبه بأن يتفاعل مع عروض مهرجان المسرح التجريبى، وليس من المعقول أن نطلب من شباب المسرحيين (خاصة غير الأكاديميين منهم) الذين لم يتعرفوا جيدا على تاريخ المسرح مثلا، ولم يهضموا بعد تطوره أن يبتاعوا إصدارات مهرجان المسرح التجريبى ويتفهموا ما فيها، أو أن يجلسوا فى جلسات الحوار والنقاش ويخرجوا بفائدة ما، أو أن يشتركوا فى ورشة فنية وهم مؤمنون باتجاهاتها ورؤاها، ويستطيعون بعد ذلك نقل تلك التجارب إلى الآخرين.

وليس من المعقول أن نطالب ناقدا أكاديميا يدرس التقاليد الفنية المسرحية العريقة أن يخرج عليها ويثبت عجزها عن التواصل مع الجماهير، ويبدأ فى التعامل مع منطلقات لا تخرج فقط عما يؤمن به، بل تهدمه من الأساس.

ليس من المعقول أن تحتضن دولة أول مهرجان للمسرح التجريبى فى العالم، وليس بها مسرح مدرسى حقيقى.

ليس من المعقول أن تكون هناك كل تلك الهوة بين ما يقدم على المسرح أثناء المهرجان، وبين ما يقدم على نفس الخشبة بعد انتهائه.

إن التفاعل مع التجريب يحتاج إلى خبرات متراكمة من المجتمع الذى ينتج ويستهلك هذا التجريب، وهذه الخبرات لا يحاول أحد أن يقدم أساسياتها لهم.

هل معنى هذا أن نطالب بوقف المهرجان؟ أعتقد أن هذا سيكون إصلاحاً للخطأ بخطأ أكبر، فالمهرجان قد اكتسب سمعة دولية لا نود أن نخسرها، وفتح نوافذ لا نود أن نغلقها. لكن علينا أن نستفيد منه بشتى الطرق والوسائل.



الاستفادة من المهرجان التجريبى

ولكى تحدث تلك الاستفادة يجب أن نربط المهرجان بمنظومة متكاملة تشمل المسرح المصرى كله، ويجب أن نمهد الأرض قبل أن نلقى فيها البذور، بمعنى أن يكون العمل من أجل المهرجان ليس بمعزل عن نشاط مسرح الدولة ومسارح الثقافة الجماهيرية، ولا بمعزل عن محاولات رفع مستوى خريجى أكاديمية الفنون، ولا بمعزل عن إصدارات وزارة الثقافة كلها من الكتب والمراجع فى مجال المسرح وما يرتبط به من مجالات. ولا أقصد بذلك تكريس كل هذا من أجل التجريبى، بل على العكس، فكل ذلك سيكرس فى خدمة المتفرج والمستهلك الثقافى بما فى ذلك المهرجان نفسه، والمنظومة يجب أن يكون هدفها الأول هو تقديم المتعة والفكر والترفية للمشاهد المصرى، وفى نفس الوقت توسيع أفق التوقع لديه ليتمكن من التفاعل مع كل اتجاهات المسرح الحديثة، وتنمية قدرته على القبول والرفض والاعتراض.

ولنأخذ مثالا عمليا، لو أن محور المهرجان التجريبى فى العام القادم سيكون عن دور السينوغرافيا فى العروض المسرحية، فيكون التركيز طوال العام على السينوغرافيا ، مفهومها وتطورها وعلاقتها بالعناصر المسرحية الأخرى، ويكون ذلك على مستوى أكاديميات الفنون وكليات الآداب قسم المسرح، وندوات المسرح فى قصور الثقافة على مستوى الجمهورية، والكتب الصادرة من وزارة الثقافة وهيئاتها، وتكون مسابقات المسرح على مستوى الجمهورية من أصغر مسابقة إلى أكبر مسابقة تضع السينوغرافيا نصب أعينها، وتأخذ العروض المسرحية المصرية على مسارح الدولة ومسارح قصور الثقافة السينوغرافيا فى بؤرة اهتمامها، وتمول المقالات التحليلية والدراسات العملية وأطروحات الماجستير والدكتوراه عن السينوغرافيا. وحين يقترب موعد المهرجان نأخذ المتميزين فى كل مجال من كل أنحاء مصر ونعقد لهم ورشة مسرحية نظرية وعملية قبل المهرجان بأسابيع ليتم صقل مواهبهم وإمدادهم بالثقافة اللازمة للتفاعل مع التجريب فى السينوغرافيا. ولن يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يجب أن يشاركوا فى الندوات والموائد المستديرة ويحضروا العروض ويناقشوا مبدعيها (ويتمكنوا من الحصول على شرائط فيديو لتلك العروض لدراستها والتناقش حولها) ويقدموا فى النهاية تقريرا أو دراسة حول عروض المهرجان، وتتم بعد انتهاء المهرجان مناقشة تلك التقارير مع كبار المسرحيين فى مصر.

كيف ينتقل المسرح التجريبى إلى الجامعات والأقاليم؟

حين يعود هؤلاء إلى مسارحهم وقراهم، إلى مدارسهم وجامعاتهم، إلى منازلهم ومقاهيهم، سينقلون معهم كل الخبرات التى اكتسبوها وكل المهارات التى عايشوها، والأهم من ذلك طريقة التفكير العلمية والقادرة فى ذات الوقت على التحليق فى أفق الجديد والمتجدد.

وليس بالضرورة أن يصبح كل هؤلاء مخرجين أو كتاباً تجريبيين، وليس بالضرورة حتى أن يكون كل هؤلاء من مخرجى أو منظرى أو كتاب المسرح، لكن بالتأكيد سيكون هؤلاء وكل من اشترك فى مناقشة أو محاضرة أو شاهد عرضا أو قرأ كتابا، سيكون مشاهدا مسرحيا متميزا.

ومن أجل بناء نهضة مسرحية متميزة علينا تكوين جمهور مسرح متميز، ولو تم ذلك لمدة عشرين عاما، سيتغير وجه الحياة الثقافية فى مصر.



محمد طلبة الغريب

أصبح أحد مرجعيات «الحساسية المسرحية»

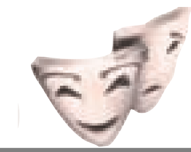
بداية لابد من القول بأن مهرجان القاهرة أحد أهم الفعاليات المسرحية فى الوطن العربى لا بسبب استمراريته لعشرين عاما – على أهمية ذلك – ولا بسبب طبيعته الدولية وحسب، إنما باعتباره أحد مرجعيات الحساسية المسرحية بالنسبة لكثيرين من الشباب المسرحى العربى والذين يعد المهرجان فرصتهم للتعرف على تجارب معملية كثيرة فى العالم، غالبا ما تقدم هذه التجارب نفسها من خلال عروض المهرجان أو من خلال إصدارات معرفية ونظرية يحرص المهرجان على نشرها وترجمتها.

من المهم القول إن كون المهرجان صار أحد مرجعيات حساسية صناعة العرض المسرحى فى الوطن العربى – هذا القول – يحتم بالتذكير بالوجه الثانى لهذا الافتراض الذى إن صح إنما يعنى أن عرض المهرجان فى أحد مستوياته يمثل حالة من النموذج الكهنوتى الذى يعنى التمرد عليه خروجا عن ملة التجريب، وهو أمر يدرس وينظر إليه ضمن إشكاليتين اجتماعهما يشكل حالة من المفارقة المضحكة، الأولى هى إشكالية الذهن العربى الواقع تحت سلطة النموذج المماثلة لسلطة القبيلة والزعيم، أما الثانية فهى إشكالية عقدة التفوق التى تنتابنا فى حال تعاملنا مع المنتج الغربى غذا كان أو... فكرًا أو صناعة... إلخ؛ هذه العقدة التى كثيراً ما رمت بظلالها على منظمى المهرجان أنفسهم سيما لو دققت النظر فى كيفيات تعامل هؤلاء المنظمين مع العرب مقابل تعاملهم مع الأجانب الأوربيين مثلا.

من المسائل التى تستوجب الحديث فى رأيى هى حقيقة أن المهرجان بتعاقب دوراته وبما أنتجه من دوريات ونشرات وكتب إنما أوجد إرثًا نظريًا ومعرفيًا عالج الكثير من المصطلحات والمفاهيم التى ظلت محلاً للفوضى والارتجال وبابا لولوج الكثير من التجارب إلى صميم ممارستنا المسرحية بسبب غياب المرجعية الفكرية الواضحة، وللتمثيل أذكر بالجدل الذى استمر كثيراً وأثير مرارا حول ما إن كان ما يقدم تجريبا أم تخريبا. هذا الأمر على وجه التحديد أى فض الالتباس حول مصطلح تجريب كمصطلح مركزى تنهض عليه فلسفة المهرجان، وأظن أن المهرجان بسبب ما ذكرنا إنما خلق تركة نقدية يمكن الاحتكام إليها كمرجعية.

ربيع يوسف الحسن
مخرج سودانى

• فى الدورة السابعة حصل العرض التونسى " كلام الليل " على جائزة أفضل عرض مسرحى، وحصل على جائزة أفضل سينوغرافيا العرض المسرحى المصرى "الأفيال تختبئ لتموت" من تصميم وإخراج وليد عونى .



فاروق حسنى صاحب فكرة التجريبى:

التجريبى صدمة مقصودة

يظل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى واحداً من أهم الإنجازات التى حققها الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة للمسرح المصرى والعربى.

لقد كان هذا المهرجان واحداً من الأفكار الجريئة والجديدة التى جاء بها فاروق حسنى لإفاقة المسرح المصرى والعربى من الغيبوبة التى كان قد دخلها.

واجهت الفكرة فى بدايتها بعض التحفظات والاعتراضات، لكن بمرور الوقت اكتسبت مصداقيتها ومريديها الذين تزايدت أعدادهم عاماً بعد عام، واتضح تأثيرها الفعال على المسرح فى مصر والوطن العربى.

مرت عشرون سنة على المسرح التجريبى الذى يبدأ دورته العشرين بعد أيام، عشرون سنة.. جرت خلالها مياه كثيرة فى نهر المسرح المصرى والعربى، وانفتح قوس - لم يغلق بعد - على التجريب والتجديد والمغامرات الإبداعية الخلاقة.

ومع ذلك مازالت هناك أسئلة معلقة وبعض التحفظات والانتقادات؛ وتلك طبيعة الأشياء.. لكن يظل الأمر فى النهاية أن المهرجان التجريبى أصبح ضرورة وأصبح واقعاً يصعب - بل يستحيل - الاستغناء عنه.

ثمة أسئلة كثيرة حملتها إلى الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة وصاحب فكرة هذا المهرجان، لعل إجاباته تجلى بعض ما غمض وتوضح الصورة أكثر.. بدأتها بسؤال حول الفكرة نفسها ومتى نشأت وما الذى دعاه إليها أصلاً؟

قال الفنان فاروق حسنى:

قضيت فترة طويلة من حياتى فى أوربا أتيح لى خلالها الاطلاع على العديد من التجارب الجديدة والمختلفة والتى تعطى مساحات واسعة للتجريب والمغامرة - بالمعنى الإبداعى - سواء فى المسرح أو التشكيل أو الأدب أو غيرها، وعندما عدت إلى مصر وتوليت وزارة الثقافة اكتشفت أن هناك بنية تقليدية فى المسرح آخذة فى التداعى وتكرر نفسها وتتحفظ كثيراً أمام أى مغامرة إبداعية جديدة أو أى أفق أكثر اتساعاً ومرونة، لم أكن معنيًا بإزاحة هذه البنية، فقط كنت معنيًا بإتاحة الفرصة لبنيات أخرى أكثر حداثة ومرونة، وأكثر قدرة على استيعاب منجزات العصر وتطويعها لخدمة تجاربها الإبداعية.

شىء مغاير

• إتاحة هذه البنيات يعنى ضمنيًا إزاحة البنية التقليدية؟

لا.. هو يعنى طرح شىء مغاير، وهذا ليس حكماً بالقيمة على هذا الشىء المغاير، مسرح آخر يمكنه أن يؤثر على هذه البنية أو لا يؤثر، يمكنه أن يزيحها، أو حتى يمكنه أن يوسع من أفقها لتكتشف الطاقة الكامنة بداخلها وتجدد من نفسها.

• لكن ما حدث أن هذه البنية التقليدية مازالت قائمة، بل يمكن القول إن لها الغلبة؟

ليس صحيحًا، هناك تطورات هائلة حدثت فى المسرح المصرى على مستوى الصورة وتشكيل الفراغ المسرحى والأداء واستخدام تقنيات جديدة لم تكن متاحة من قبل، نعم مازال المسرح التقليدى موجوداً، وأنا لا أسعى إلى إعدامه بقدر ما أسعى إلى أن يفتح عينيه ووعيه على ما يحدث حوله فى العالم حتى لا يظل دائراً فى حلقة ضيقة، ولكن فى المجمل وبتأثير السنوات العشرين لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أستطيع القول إن لدينا الآن طاقات شابة هائلة استفادت من الاحتكاك الدائم والمستمر مع تجارب غيرها من كافة دول العالم وأصبحت أعمالها تشكل تياراً جديداً ومختلفاً فى المسرح المصرى.



لم يكن الهدف من المهرجان إزاحة القديم بقدر ما كان سعياً إلى تطويره



أمر طبيعى



• نعم هناك تجارب شابة مهمة استوعبت معنى التجريب وقدمت أعمالاً لافتة، لكن إلى جوار هذه التجارب يمكننا رصد العشرات من التجارب التى يجرب أصحابها على غير وعى ولمجرد مجاراة الموضة.. التجريب لديهم ليس احتياجاً بقدر ما هو ترف وبالتالى هو تجريب فى الفراغ؟

هذا أمر طبيعى ولا يقتصر على المسرح فحسب، خذ مثلاً قصيدة النثر، هناك رواد لهذه القصيدة ومبدعون كبار مثل أدونيس والماغوط وأنسى الحاج وسعدى يوسف ووديع سعادة وغيرهم، لكن إلى جانب هؤلاء هناك مئات المدعين الذين يكتبون هذه القصيدة كترف أو مجاراة للموضة كما تقول، بل إن القصيدة العمودية نفسها وكما يكتبها شعراء عظام هناك من يكتبها وهو يخلو من أى موهبة لمجرد أنه يعرف أوزان الشعر ويتقن اللغة العربية.. فى كل التجارب ستجد المبدع الحقيقى والمبدع المدعى!

• إذن الذنب ليس ذنب التجريب؟

نعم.. هو ذنب من يريد القفز على تجارب الآخرين دون أن يستند إلى خبرة ووعى مماثلين.

• هناك استغراب من البعض.. يقولون كيف لمؤسسة تقليدية أساساً أن تتبنى مهرجانًا للمسرح التجريبى؟

ومن قال إننا مؤسسة تقليدية، هل المؤسسة التى تقيم مركزًا قوميًا للترجمة يترجم أعمالاً من كل لغات العالم مؤسسة تقليدية، هل المؤسسة التى تقيم سمبوزيم للنحت الدولى مؤسسة تقليدية، هل المؤسسة التى تتواصل مع كل مهرجانات وفعاليات العالم الثقافية والفنية مؤسسة تقليدية؟!

إذا كانوا يقصدون بالتقليد الارتكان إلى الممكن والمتاح، فهذا الكلام مردود عليه من خلال كل ما نقوم به من أنشطة وفعاليات تسعى دائمًا إلى الخروج من الدوائر الضيقة إلى دوائر أكثر اتساعًا وانفتاحًا.

لغة جديدة

• وعلى هذا الأساس كان المسرح التجريبى كمثال؟

نعم، وكما قلت فإن فكرتى للمهرجان التجريبى لم تكن سعيًا إلى القضاء على المسرح التقليدى بقدر ما كانت تهدف إلى تجريب لغة مسرحية جديدة يمكن الاستفادة منها لتجديد الرؤى والتقنيات، وليس مجرد أن نعمل تجريبًا والسلام، الهدف كان الاستفادة من الأفكار والتقنيات الجديدة، المسرح كان قد توقف التجريب فيه، ولم تعد هناك أية مغامرة أو محاولة لاكتشاف الأفكار الأخرى، كان المسرح فى العالم يتقدم ونحن «محلك سر» والمسرحيون لا يطلعون على تجارب غيرهم ولذلك توقفوا عن التجديد والابتكار.

• وهل كنت تتوقع استجابة الواقع المسرحى لهذه النوعية من المسرح؟

كل جديد فى بدايته صادم، كل ما يكسر أفق التوقع لا بد أن يقابل بالهجوم، هذا أمر طبيعى وكان متوقعًا فى البداية، لكن بمرور الوقت ومع تراكم الخبرات والتجارب حدثت الاستجابة وظهر المردود واضحًا.. هناك الآن فى المسرح المصرى والعربى تجارب لافتة ومهمة استفاد أصحابها من عروض المهرجان التجريبى، ولا تنس أن المهرجان ليس مجرد عروض فحسب، هناك ندوات وموائد مستديرة ومحاور نقدية وفكرية تطرح خلال المهرجان، وهناك أيضاً حركة ترجمة واسعة لكتب المسرح من كافة لغات العالم أثرت المكتبة العربية ثراءً بالغًا، وصارت إصدارات المهرجان التجريبى، فى حد ذاتها، مكتبة مسرحية مهمة لا غنى عنها لأى مهتم بالمسرح.

لاحظ كذلك حجم الإقبال، خاصة من الشباب، على عروض المهرجان، نادرًا ما تجد قاعة غير ممتلئة عن آخرها، بل إن معظم القاعات ونظرًا للإقبال الضخم تستوعب أكثر من طاقتها.

• كيف كانت الحركة المسرحية ستبدو فى وجهة نظرك لو لم يكن هذا المهرجان موجوداً؟

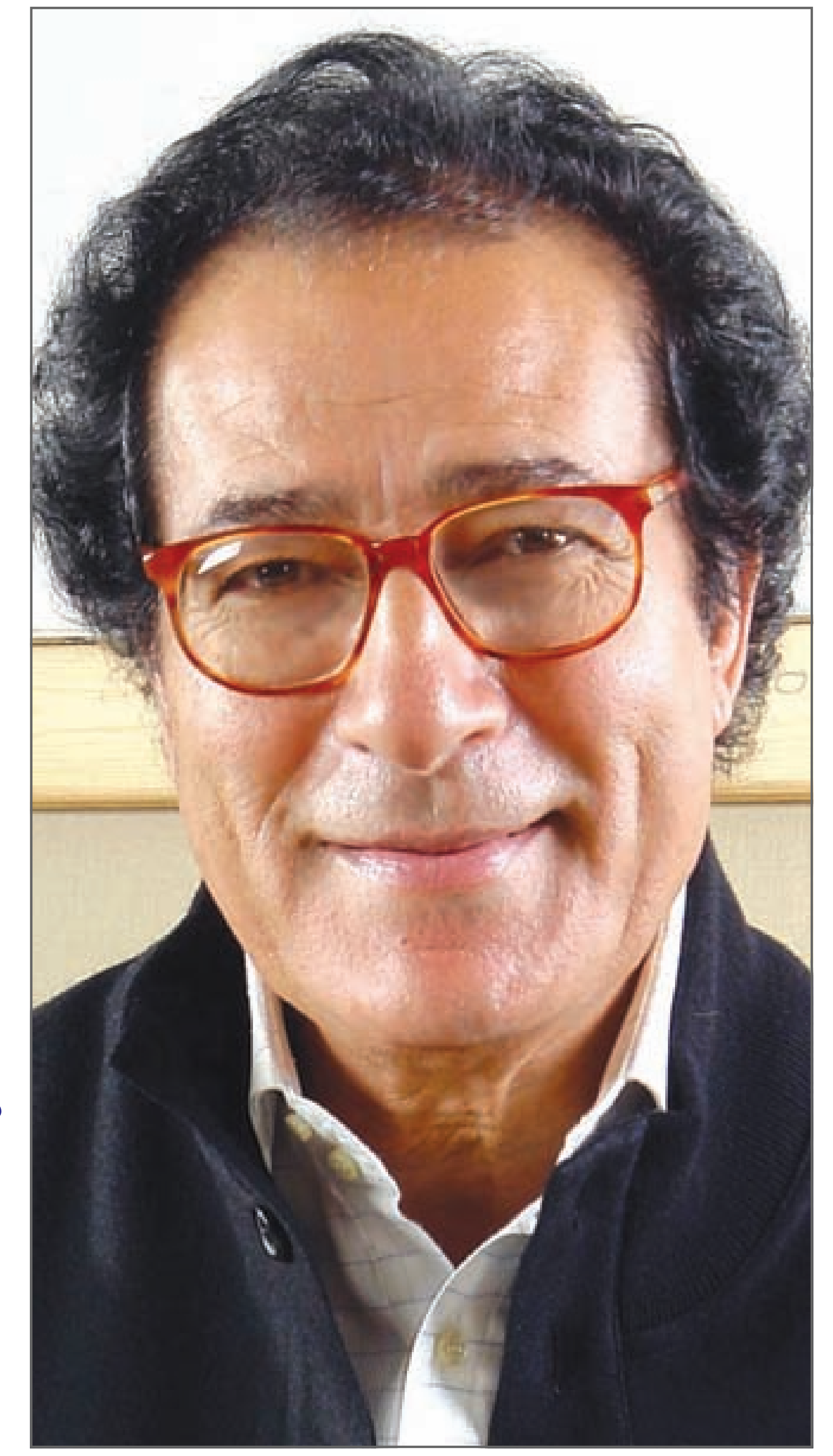
فى الستينيات والسبعينيات كانت هناك بعثات إلى الخارج لبعض المسرحيين الذين بعد عودتهم أسهموا بالفعل فى تطوير المسرح المصرى وإن ظلت جهودهم فردية ولم يتم التأصيل لها، والذى أحدثه المهرجان هو أنه جاء بكل المدارس المسرحية فى العالم إلى القاهرة ، وجاء بنقاد المسرح ومنظريه الكبار فبدلاً من أن يستفيد أربعة أو خمسة استفاد المئات وطوروا تجاربهم



• وكرمت الممثلة المصرية سهير المرشدى لتاريخها المسرحى الكبير.

عشرون عاماً من التجريب

• فى الدورة الثامنة وصل عدد العروض إلى 59 عرضا ، 15 عرضا مصريا منها "خلوة ودية" "الطوق والأسورة" ... ، 12عرضا عربيا ، و 32 عرضا مسرحيا أجنبيا .. وقد كرم المهرجان من المسرحيين المصريين نهاد صليحة ، عايدة عبد العزيز ، ودارت ندوة هذا المهرجان حول " مسرح أمريكا اللاتينية " بزواياها المختلفة ، وصدر عن هذه الدورة 14 كتابا تم ضمها لقائمة إصدارات المهرجان ...



أردنا أن يفتح هذا القديم وعيه على ما يحدث فى العالم ولا يظل محصوراً فى دائرة مغلقة



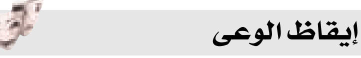
المسرح فى العالم كان يتقدم وكنا «محلك سر»



واكتسبوا خبرات وتقنيات جديدة ما كان لهم أن يستفيدوا بها لولا وجود هذا المهرجان، وهو ما يبدو واضحًا فى العديد من العروض المسرحية التى يقدمها الشباب سواء على مسرح الدولة أو الفرق المستقلة أو فرق قصور الثقافة، وقد شاهدنا فى الدورة الماضية عرض "كلام فى سرى" لفرقة نادى مسرح الأنفوشى الذى حصل على جائزة أحسن عمل جماعى.. هذا كله من تأثير المهرجان.

أما لو لم يكن هذا المهرجان موجودًا ففى ظنى أن المسرح المصرى والعربى كان سيظل دائرًا فى نفس هذه الحلقة الضيقة والتكرارية المملة، اللهم إلا تجربة هنا أو هناك لكنها لا تشكل حركة أو تيارًا.. المسرح المصرى والعربى جدد طاقاته ووصل إلى درجة طيبة من التطور والتجديد، وأصبح فى الصورة بعد أن كاد يتداعى تمامًا.

إيقاظ الوعى



• هناك من يرى أن فكرة التجريب تم استزراعها فى واقع غير مؤهل لذلك هل كان الواقع غير مؤهل بالفعل؟

الاستسلام لفكرة أن الواقع غير مؤهل لن يؤدى إلا إلى التوقف والموت، عليك أن تحرك هذا الواقع، أن تستفزة، لا مانع أن تصدمه حتى يفيق، عليك أن توقظ وعيه وتحفزه لاستنهاض الطاقات الكامنة بداخله، هذا دور أى مؤسسة ثقافية لديها هدف واستراتيجية، تسعى إلى التغيير وبناء الوعى.

• ملاحظة تتعلق بالفرق المشاركة حيث يرى البعض أن معظهما فرق هواة؟

أولاً هناك نوعيات كثيرة من الفرق التى تشارك فى المهرجان منها ما هو محترف ومنها ما هو مستقل، ومنها أيضًا الهواة سواء الذين يعملون بدعم من مؤسسات فى دولهم أو خارجها، أو من يعملون من خلال إمكاناتهم الذاتية.

لكن دعنى أقول لك إن الأمر لا يتعلق بفكرة الهواية أو الاحتراف بقدر ما يتعلق بالمنتج النهائى الذى تقدمه هذه الفرقة أو تلك، فهناك لجان مشاهدة على أعلى مستوى لا تضع فى ذهنها وهى تشاهد العروض هل هؤلاء هواة أم محترفين، المهم العمل نفسه، هل فيه جديد، هل يجرب عن وعى، أم يجرب من الفراغ، ثم إن عروض الهواة من وجهة نظرى تكون فيها مساحة المغامرة والتجريب أوسع بكثير، بمعنى أن مثل هذه الفرق لا يشغلها كثيرًا أن تحقق جماهيرية عريضة أو مكاسب مادية كبيرة، بقدر ما يشغلها أن تعبر عن نفسها وعن تجاربها بحرية مطلقة، فحسابات المكسب والخسارة لديها ليست موجودة، هى تضع فى ذهنها فقط أن تقدم تجربتها الخاصة، أن تمنح لنفسها فرصة التجريب فى العديد من الأشكال، وكم من فرقة هواة تتفوق بكثير على الفرق المحترفة بجسارتها وجرأتها وارتيادها لمناطق مسكوت عنها أو لم يتطرق إليها أحد من قبل.

• بمناسبة الجرأة إلى أى حد مسموح بها فى عروض المهرجان وقد انتقد البعض عروضًا رأوا فيها خروجًا لا يناسبنا ولا يناسب مجتمعنا المحافظ بطبعه؟

المهرجان لا يقدم عروض "بورنو" هو يقدم فنا مسرحيًا متجاوزًا ومخالفًا للسائد والمألوف والمهم كيف يقدم هذا الفن، هل يسعى للإثارة أو التجاوز لمجرد الإثارة والتجاوز؟ أعتقد أن عروض التجريبى التى نشاهدها عبر دورات المهرجان ليست من النوع الذى يمكن أن يطلق عليه عرض مثير أو جنسى أو ما شابه ذلك، هناك مراعاة، بالتأكيد، لطبيعة المجتمع، واللجان التى تشاهد العروض تضع ذلك فى ذهنها.

هناك بعض الشخصيات التى يكرمها المهرجان ليست لها صلة بالتجريب أساسًا على أى أساس يتم اختيار هذه الشخصيات؟

المهرجان يكرم الرموز المسرحية التى أعطت الكثير لفن المسرح، ليس شرطًا أن تكون على علاقة مباشرة بالتجريب حتى نكرمها، المهم ما مدى حجم عطائها وإنجازها سواء فى مجال الإخراج أو التمثيل أو الكتابة الإبداعية والنقدية. هى فرصة لكى نقدم الشكر لهؤلاء ونعلن امتناننا لما قدموه وبذلوه من جهد من أجل الارتقاء بالمسرح سواء فى مصر أو فى دول العالم المختلفة لأن التكريم يشمل هؤلاء جميعًا.

• البعض يأخذ على القاهرة استئثارها بهذا المهرجان ويطالب بأن تمتد عروضه إلى أقاليم مصر وتتوزع عليها؟

هذا مهرجان دولى وطبيعة المهرجانات الدولية أن تقام فى مكان واحد، تجتمع فيه كل العروض والندوات، لأنها إذا توزعت فلن يصبح مهرجانًا، ومع ذلك فهناك بعض العروض التى تنقل إلى الإسكندرية مثلاً بعد المهرجان وهذا يكون باتفاق بين الجهة التى تستضيف العرض وأصحاب العرض أنفسهم بعيداً عن المهرجان نفسه.

• إذا تركت الوزارة هل تعتقد أن مثل هذا المهرجان من الممكن أن يستمر؟

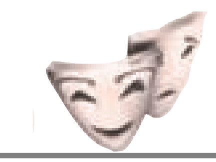
أتمنى أن يستمر بالتأكيد، ولكن استمراره مرهون بإرادة الجماعة المسرحية، هل يمثل لها ضرورة أم لا، وفى ظنى أن المهرجان أصبح ضرورة لا غنى عنها وأصبح حقًا لهذه الجماعة التى يجب أن تدافع عن وجوده، ثم لا تنسى أن المهرجان أصبح مؤسسة قائمة بذاتها ويشرف عليه واحد من أخلص وأنشط المثقفين فى بلادنا وهو الدكتور فوزى فهمى الذى أعتز بوجوده على رأس هذا المهرجان وأثمن جهوده وإخلاصه لتطويره دائمًا.







• وتم تكريم الممثل المصرى عبد الرحمن أبو زهرة .



● كان للعرب فى جوائز الدورة الثامنة النصيب الأكبر، ففاز المخرج المصرى ناصر عبد المنعم بجائزة أفضل إخراج مسرحى عن عرض " الطوق والإسورة "، وجائزة أفضل ممثل نالها التونسى بشير الغريانى ، والممثلة الفلسطينية إيمان عون وكانت الفائزة بجائزة أفضل ممثلة لهذا العام ...

يا ليلة التجريب.. آنستينا

المهرجان بلغ سن الرشد ويحتاج إعادة ترتيب

وفى تقديرى أن المهرجان التجريبى وقد بلغ سن الرشد، أحوج ما يكون لنوع من إعادة ترتيب الأوراق، وتنظيم الأفكار، ونفض أتربة الكسل والاعتياد التى داهمت العقول ودفعت بها إلى متاهة إعادة الإنتاج، ووهم الاتساق مع التجريب على مستوى المنهج والفلسفة. وربما كانت مسألة السياقات المتفاوتة بما يندمج فيها من محاور ارتكاز، واحدة من الأفكار الأساسية التى تستدعى إعادة النظر ولفت الانتباه.

ورغم أن الاعتراف باختلاف السياقات التاريخية وما يتولد عنها من فنون، يكاد يكون مسلمة، إلا أنه طاب للوعى الجمالى العربى، مع أنه امتحن بالمهرجان وغرق- ومازال- فى متاهة تعريفاته الممكنة والملفقة - أن ينكر هذه المسلمة ويقفز عليها، ولو بحيلة الخلط العفوى بين تجريبية العلوم الطبيعية من ناحية وتجريبية العلوم الإنسانية من ناحية أخرى. فهذا الخلط يجيز انتزاع الطرز والأشكال الفنية الغربية، وشتلها فى غير سياقها الذى تولدت منه وتأثرت به، ومن ثم تقليدها والنسج على منوالها بما تنطوى عليه من رؤى العالم الممكنة، متصورا فى الوقت نفسه إمكانية استدامة حياتها وفعاليتها، مثلما يستأنف الحياة المنتج التكنولوجى بأشكاله المتنوعة، فى بيئات مختلفة ومجتمعات مغايرة، عن طريق عمليات التصدير والاستيراد، محتفظا بفعالية ولو نسبية.

والواقع أن هذا الخلط وما يتبعه من تصور واضح الزيف- سواء أكان عفويا أو قصديا- يعود ويفسر واقع الحال الناشئ مع المهرجان والمواكب له متأثرا به، ذلك الواقع الذى يعتمد صراحة على محاولات التقليد واستنساخ الطرز الفنية التى وفدت من مسارح العالم، وإعادة إنتاجها وتقديمها، منتزعة من منهجية التجريب، ومن السياق المولد والمفسر بالتبعية لها، ومن ثم عرضها بصفتها مجاراة لأحدث صيحات وخطوط الموضة العالمية فى مجال المسرح.

ولاشك أن النظر إلى هذا الواقع نفسه بما فيه من نسخ وتقليد متفاوت الدرجة من النجاح والدقة أو الجمال أو كليهما معا، وذلك من منظور السياق التاريخى والثقافى الذى نعيشه ممتدا بالتبعية فى مرجعياتنا المعرفية التى نستعين بها فى فك شفرات المنتج الجمالى، فالنتيجة المحتومة هى دمغ الواقع بالمسخ والتشوه، والغموض الأعمى الذى يتميز بالضرورة عن جماليات الغموض الكامنة فى تعدد المعانى وطبقاتها فى العمل الفنى.

ولأن ثمة انتزاعاً للأعمال المصرية والعربية المشهودة فى المهرجان من منهجية العمل التجريبية، ومن السياق الذى تتولد عنه بما يفسرها فى الوقت نفسه على مستوى الشكل والرؤى الكامنة، سقط الوعى الجمالى العربى فى ضرب آخر من الخلط والزيغ البصرى، وراح ينظر- فيما أسمع وأشهد على الأقل- للتجريبية بوصفها مدرسة أو تيارا فنيا مكتمل الخصائص بين السمات، على غرار الكلاسيكية مثلا أو الرومانسية، فهذا العمل تجريبى، وذاك محروم من هذا التوصيف، وقد يتفجر التساؤل الذى لا يخلو من استنكار: أهذه هى التجريبية؟!.

والمثير أن أحدا إذا واجه من يرون هذا الخلط غير واعين به أو منتبهين إليه، بالسؤال عما هى خصائص "criteria" التجريبية كما تقع فى الظن؟، لما كانت النتيجة غير الحوقلة، والبسملة وضرب الأخماس فى الأسداس، ولا يفتح الله على المتحذلق من هذا القبيل بزاد ثمين أو غير ثمين، حتى ولو فى طبقات اللاشعور!!.

بيد أن السعى وراء أشكال الخلط بين الأوراق والمفاهيم، قد لا ينتهى - وما أكثر الحصاد وما أقل فائدته - إلا لشىء من التندر والفكاهة لا يدوم، وأولى منه الاجتهاد فى تحديد السياق الذى تولد فيه التجريب واكتسب معناه ومدلوله، وربما ارتبط خلاله بمفاهيم أخرى تقترب منه وتتقاطع معه على نحو من الأنحاء.

التجريب بمدلوله الواسع كان المنهج العلمى الذى تأسس عليه مشروع الحداثة الأوربية



الوعى الجمالى العربى سقط فى الخلط والزيغ البصرى



وقد فرض التقدم الذى أحرزته العلوم الطبيعية كالكيمياء والفيزياء وما إليهما بمنهج التجريب، نفسه على مجالات الفكر والتأمل، الأمر الذى أدى من ناحية ثانية إلى استيلاء العلم على كثير من القضايا التى طالما اقترنت بالفلسفة فلم يعد للفلسفة إلا أن تجعل من العلم نفسه موضوعا له، فتبلور- على مستوى آخر- اصطلاح "الفلسفة العلمية"على يد مفكرين أمثال الألمانى"كا رل بوبر". وعلى أية حال كان من الواضح أن منهجية التجريب صارت غواية العقل الأوربى على مدار مشروع الحداثة، فلم يفلت منها بالتبعية فريق من الأدباء والفنانون.

ولكن غواية منهج التجريب التى استقطبت الأدباء والفنانين- بصورة واعية وغير واعية - فى القرن التاسع عشر كانت تتخلق فى سياق تاريخى اندفعت إليه المجتمعات الأوربية بدرجات متفاوتة، إلى أن بلغت مرحلة الاحتدام والصدام فى الحرب العالمية الأولى 1918:1914، ثم الثانية 1939 : 1945، اللتين شكلتا بالتأكيد علامات فارقة لا فى مشروع الحداثة فحسب، بل فى المناخ النفسى والفكرى الذى راح يشيع الحضارة الأوربية ويلتمس فيها أسباب انتحارها وانحدارها واضمحلالها. وفى هذا السياق تكشفت متناقضات النظام الرأسمالى، وزيف شعارات الحرية والإخاء والمساواة التى رفعتها الثورات البرجوازية، سواء على مستوى العلاقات الاجتماعية فى الداخل، أو علاقات السياسة الخارجية التى راحت تدمر، باطراد وإصرار وتحت حجج زائفة، الشعارات الثورية البراقة فى ظل الظاهرة الاستعمارية التى كشفت الغطاء عن المغزى المختبئ خلف حركة الكشوف الجغرافية فى عصر النهضة، فإذا هى ظاهرة احتلال واستبداد ونهب منظم للثروات وفتح قهرى للأسواق، واستعباد للمستضعفين فى الأرض، وقمع للمقاومة تحت رايات التجريم ومتطلبات النظام.

والواقع أن هذا السياق أفسد فى الحقيقة ما بين الكثير من الفنانين والأدباء ومجتمعاتهم، ولاسيما العناصر بالغة الحساسية للعصر وما يجرى فيه وما يتكشف عنه، وبالغة الاحترام لنفسها شديدة الصدق معها، فتولدت من هذه العناصر سلالات متعاقبة من جماعات مختلفة تصغر أو تكبر، تتماسك وتتشقق، تنفصل وتتراسل، ولكن السخط على الواقع الاجتماعى والقوى المهيمنة عليه وتداعياتها على نسق القيم، يظل وشيجة رئيسية تربط ما بين هذه الجماعات وإن كانت متعددة الألوان متفاوتة الدرجات، تبدأ من هواجس التمرد، وتصاعد إلى هواجس الثورة. وقد تعزز السخط الممتد بين التمرد والثورة، بالعزلة الإسمية أو الفعلية التى كادت تجعل من الجماعات الأدبية أو الفنية، جماعات مغلقة، تشكل فيما بينها خطابات التميز والاستقلال، وتبرئة الذمم والضمائر مما يجرى فى ظل هيمنة القوى التى بيدها مفاتيح الواقع الاجتماعى/ السياسى/ الاقتصادى، وهوت بشروط الوجود الإنسانية، واتخذت هذه الخطابات غالبا شكل "المانيفستو/ Manifesto" الذى يعد إعلانا عن هوية الوجود والممارسة، وتحديدا لمكان الجماعة بين الكيانات القائمة، ولنقاط الخلاف معها والتميز عنها، ومساحات التعاون الممكنة فيما بينها.

والراجح من الناحية التاريخية أن أول هذه الجماعات، جماعة "البرناس"- نسبة إلى جبل البرناس فى المثيولوجيا الإغريقية، الذى كان يعتقد أنه معتزل آلهة وربات الفنون- الذين نشروا أدبهم الشعرى فى ستينيات القرن التاسع عشر، فى ترافق مع اقتحام الفنانين التأثيريين بأعمالهم المعارض والصالونات الشهيرة، على نحو أحدث ضجة عميقة فى الجبهتين، وجدلا بين هؤلاء المحدثين وأرباب مؤسسة التذوق الفنى بقيمها السائدة. وفى المقابل استمسك المحدثون بمقولة "الفن للفن" التى لم تكن - فى تقديرى واعتمادا على السياق نفسه - تعبيرا عن عزل الفن عن المجتمع وقضاياه الفائرة، ولكن تجسيدا لموقف الرفض الأصيل للمجتمع القائم، والاحتجاج عليه وعلى منطق السوق الذى استبدل مفهوم "القيمة" بمفهوم "الثمن" لمعايرة النجاح، وأهدر الشرط الإنسانى. وعلى أية حال، فقد أتاحت العزلة التى اقترنت بنمط حياة هؤلاء الحداثيين، سواء أكانت اختيارية منهم أو فرضت عليهم امتناعا عن استيعابهم فى أبنية المجتمع، فضلا عن التحرر من منطق السوق والرواج التجارى، الفرصة لهم للتوافر على أعمالهم تطويرا لرؤاهم من ناحية ولتقنياتهم وأساليبهم الفنية فى التعبير عنها وتجسيدها من ناحية ثانية، ومن ناحية ثالثة إعمال مبدأ التجريب وتداول الخبرات التى اتسعت للفنون والآداب المكتشفة فى المستعمرات، ولاسيما فى أفريقيا وشرق أسيا، إضافة لاستلهام نتائج التطور العلمى ونظرياته فى مجالاته المختلفة متى كانت ملائمة التوظيف فى الأعمال الفنية. ولم يكن غريبا فى السياق نفسه أن تولد حركة الواقعية والطبيعية، موسومة بالتجريبية- بهذا المعنى- ومتمتعة بروح التمرد التى ذهبت بها إلى المسارح الصغيرة وإعداد الأماكن المهجورة التى تصلح - على نحو ما - دورا ولو مؤقتة للعرض المسرحى، بديلا لدور العرض التجارية التى ترتادها الطبقة السائدة ومن يلحق بها، ولم يتردد "إميل زولا"- المنظِّر الرئيسى للطبيعية - عن إصدار كتابه المرجع تحت اسم "الأدب التجريبى"!!.

وفى هذا السياق نفسه، تعاقبت التيارات الأدبية والفنية التى اندمجت تحت مفهوم الحداثة، فعرف فن الرمزية والتكعيبية والتعبيرية والمستقبلية والدادية والسريالية، وتغريبية"بريشت".. إلخ، وقد عكست فى مجموعها سماتها العامة: تجمعات السخط التى تمتد بين التمرد والثورة الممتلكة لرؤية محددة لتغيير المجتمع وعلاقات العمل بين فئاته وشرائحه المتباينة، تخليق علاقات عمل مغايرة تفرز نفسها بعيدا عن المؤسسات بما تعبر عنه من ذوق فنى سائد، عزلة نسبية تتيح الفرصة لدراسة وتطوير النماذج والطرز الأدبية والفنية وفق منهجية تتأسس على مفهوم البحث العلمى التجريبى، خطابات واضحة تحدد الأهداف وبرامج العمل، مناخ ديموقراطى يسمح بالاختلاف ويعترف له ولو بهوامش نسبية للوجود وتقرير المصير. ولكن رغم ذلك كله فـ"يا ليلة التجريب آنستينا"!!.



د. سيد الإمام

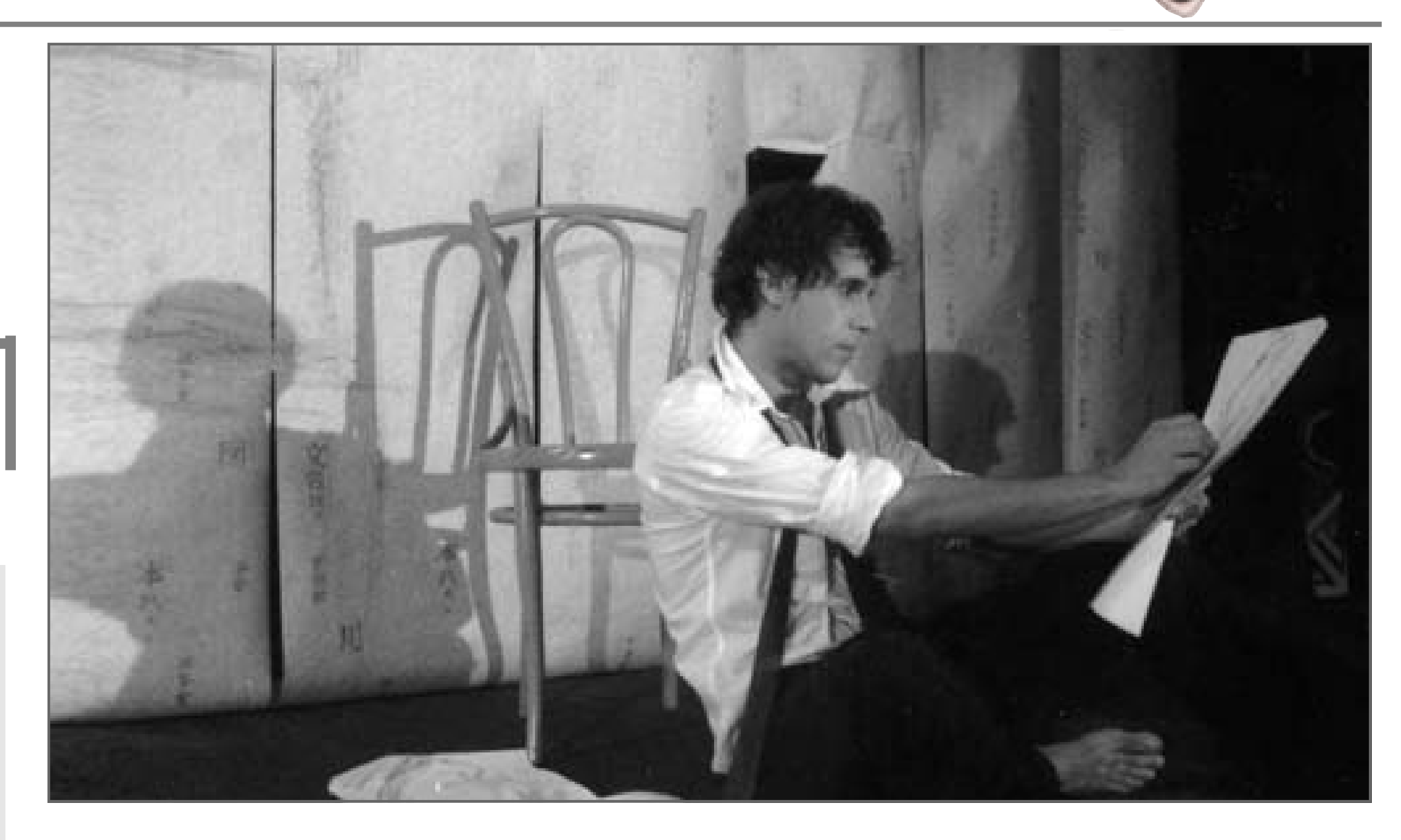
فى البدء.. كان التجريب

تعرفت على المسرح المصرى عن قرب، قرأت أيضًا كثيرًا عنه، حاورت العديد من فنانيه فى كافة مجالات الحياة، وهو ما يعطينى فى نهاية الأمر صورة واضحة بعض الشىء عن ماهية هذا المسرح، أستطيع أيضًا أن أؤكد أن المغامرات التجريبية السنوية التى يضمها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى هى بمثابة طرح جديد وأفق لا يمكن مغادرته، لذا فأنا أحرص دومًا –كلما كان ذلك ممكنًا –على حضور المهرجانات العربية ذات الطابع التجديدى التجريبى، وربما تكون هناك بعض الهنات فى مهرجان القاهرة –شأن كل المهرجانات –لكن دمعة واحدة لا تلغى سرب البسمات، وأنا كرجل مسرح يهتم بكل ما هو قومى وعروبى وله دلالات قوية تمس الوجدان والحياة أرى أن مغامرة التجريب لا يجب أن تتمرد على الشكل المسرحى العربى فقط وإبداله بالغربى، بل يجب أن يمتد تجريبنا للمضامين أيضًا، تلك التى تخصنا بأكبر مما تخص أى شخص آخر، والباحث فى التراث العربى الشفاهى والمكتوب يستطيع أن يخرج بآلاف الصيغ التجريبية النابعة منا، وبالتالى يسهل بعد ذلك أن تعود رموز المسرح ودلالاته للناس لأنها خرجت منهم فى الأصل، وإذا كان المسرح ولد تجريبيًا فى العالم فيجب أن يظل هكذا دائمًا، تحية للتجريب .. الفكرة.. والتطبيق، وتحية أخيرة لهذا الجمر المشتعل داخلنا المسمى.. المسرح.

يحيى الحباشنة
روائى ومخرج وممثل مسرحى أردنى

● وكرمت السورية مارى إلياس أستاذ اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة دمشق.

• كرم المهرجان فى دورته السادسة كما يحدث كل عام مجموعة من المسرحيين المصريين منهم سميحة أيوب، ومسرحيين عربا وأجانب أيضا، وناقشت الندوة الرئيسية إشكالية " التجريب والمأثور الشعبى " وقدمت فى عدة محاور منها " التجريب على تحديث المأثور الشعبى " .



محطات وذكريات

ظهر مبدعون كثيرون هضموا التطور والتقنية وقدموا فنهم بشكل خاص بهم

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، بدأ فعالياته عام 1988 ليكون بمثابة محرك كبير فى المياه الراكدة فى المسرح المصرى عامة ومسرح الثقافة الجماهيرية خاصة، وفدت إلينا من كل دول العالم فرق مسرحية تنوعت وتباينت عروضها المسرحية، وتعرف المشاهد المصرى على تنوع جديد طازج من الأفكار المسرحية.

الصورة المرئية

كانت المناظر والملابس واستخدامات الضوء، تنفذ فى كثير من مسارحنا بطريقة مكررة ومتشابهة، واحتفظ الخاصة المستنيرة من مبدعى المسرح بما يملكونه من أدوات ومعرفة، حصلوا عليها من الخارج إما فى زيارات خاصة أو بعثات علمية، وكان الناتج الأساسى هو عدد محدود من المبدعين الصفوة كان فى أيديهم زمام الأمور. وكانت إبداعاتهم فى الفراغ المسرحى وعلى خشبة المسرح تنحصر فى عدد ضيق من الفرص، كما يشاهده عدد محدود من المشاهدين بالنسبة لرقعة مصر من حيث عدد المشاهدين، وفى ظل هذا العدد المحدود وقلة عدد المساهمين فلم نستطع أن نرصد تياراً ما فى مجال الإبداع السينوغرافى قبل المهرجان التجريبى، وإنما كان هناك أفراد قلائل فى الحقل السينوغرافى، فرادى وكل له وجهته التشكيلية، كما أن العرض المسرحى لم ينل حظه من التداخل بين عناصره، بل أن يعلو صوت غير المخرج أو الممثل النجم قبل أن يأتى المسرح التجريبى إلينا، ففى دوراته الأولى حرص المهرجان على اجتذاب عروض قوية وذات ثقل إبداعى معين، وكانت الصورة المرئية لهذه الأعمال قد تم إنتاجها بشكل يليق بحجم الفرق وطبيعة العروض التى تقدمها، ومع هذه الأعمال الرصينة كان هناك تنوع يسمح بتعدد الرؤى الإبداعية وبداية التعرف على تكامل عناصر العرض المسرحى، ولم يقتصر الأمر على المبدعين الذين سافروا إلى الخارج، والذى غالباً ما يسافر المبدع إلى دولة أو دولتين على الأكثر، فقد أتى الخارج برمته إلينا بتعدد ألوانه وأشكاله الابتكارية، وأظهر المهرجان جوانب كثيرة لطرق تفكير هذه الفرق فقد تعاملوا مع المسرح أثناء المهرجان، إما متفرجين أو مبدعين يستخدمون نفس أدواتنا، وينتجون شيئاً آخر! نعم فالرؤية واضحة لفريق العمل وكلٌ يسعى حسب دوره الحقيقى داخل تكوين العرض المسرحى. فشاهدنا «جلسة سرية» (فرقة مسرح ميونخ الراقص) بألمانيا 1989، و«هيروشيما حبى» (المسرح القومى أوين – النرويج) و«أنواع منقرضة» – إنجلترا. وكان لاختلاف الفرق وجنسياتها المتعددة تنوع كرنفالى أثناء المهرجان، فكنا فى دوراته الأولى نعد له العدة لاستقبال وجبة منتقاة من العروض وكان هناك تقليد ابتدعناه – مجموعة من المشاهدين المتخصصين والممارسين لمهنة المسرح – وهو أن يتم انتخاب العروض، ولا نضع البيض كله فى سلة واحدة، فكنا نتفرق على المسارح فى اليوم الأول ونلتقى بعد مشاهدة يوم كامل نناقش ونحلل ما شاهدناه، ونستخلص العروض المميزة التى تستحق عناء اليوم الثانى فنذهب إليها مباشرة بعد أن نكون رشحنا لغيرنا عروضاً شاهدناها وفيها الجديد، وفى الدورة الثالثة للمهرجان شاهدنا (غادة الكاميليا – فنلندا) و(سفينة الذاكرة – أمريكا) و(ضحايا الصوت – هولندا) (بلا نهاية – اليابان).



وبدأ ظهور فرق مسرحية مصرية متأثرة بالمهرجان التجريبى، فكانت (ترنيمة – مصر) وعروض أخرى بها من الجرأة ما يميزها (اللعبة – مصر) لمسرح الشباب. وتحرك المسرح المصرى نحو اختيار عروض تحمل أفكار وفلسفات مغايرة للأداء الخطابى السائد والنمط الكلاسيكى المتفشى فى جسد المسرح المصرى آنذاك وجعل القدر يبدأ فى الحراك نحو تلمس لون مسرحى جديد استمد مبدعوه أدواته من خلال التجربة الحية القائمة على المشاهدة لهذه العروض أو المساهمة فى تنفيذها على خشبات مسارحنا أثناء المهرجان.

وفى دورته الخامسة، كان ما يزال يتلمس الجرأة ولكنه كان يقدم نفس العروض إلا أن المسرح الحر بألمانيا قدم (أنتيجون) (ومسرح سان جوزيف ببولندا قدم (دكتور فاوست) مع (استعراض الطبيخ) بريطانيا، (حلم ليلة صيف) قدمتها أسبانيا وهى عروض حفلت بثراء بصرى مثير ومدهش خاصة فى صياغات الفراغ والمفاهيم الدلالية الجديدة التى استخدمها المبدعون بهدف تقريب هذه المفاهيم من المشاهد المسرحى.

قدمت فرنسا عرض (ملف سعادة) وهو عرض قائم على التقنيات الحديثة فى إنشاء الصورة المرئية فى فراغ المسرح عن طريق الإسقاط الضوئى، وظهر فى كثير من العروض الإيطالية والأوربية استعراض لإمكانيات الأجهزة المسئولة عن الضوء المسرحى واستخداماته فى تقديم عروض مبنية على التقنيات الحديثة.

وبعد تراكم الخبرات فى الدورات المتتالية لمهرجان المسرح التجريبى، كانت الفرق تتغير لنفس البلد وكانت المستويات متواترة ومتغيرة تبعاً لظروف الفرق واستعداداتها، وترسخ لدينا كثير من المفاهيم الجريئة والمبتكرة، وتحركت لدى كثير من المبدعين السينوغرافيين الرغبة فى طرح رؤى وأفكار جديدة تستند فى المقام الأول إلى الاختلاف ولم ترسخ لمبادئ أسباب هذا الاختلاف وكيفية صياغته بما يلائم ثقافة وتراث هذا المشاهد المصرى، فجاءت كثير من العروض المتأثرة بالتجريب مجانية بحجة أنه تجريب ووجهة نظر خاصة، ولم يصل إلى الجوهر الأساسى الذى أقيم من أجله المهرجان التجريبى، بالرغم من إقامة ندوات ومحاور لا حصر لها فى فروع المعرفة المسرحية تمت مناقشتها فى دورات المهرجان التجريبى السابقة، وقد يرجع ذلك إلى اختيار أماكن ذات خصوصية أو فى فنادق أو فى المجلس الأعلى للثقافة، وكلها أماكن يرتادها الخاصة من المبدعين ولم يحظ جمهور الثقافة الجماهيرية أو الأقاليم بمثل هذه اللقاءات إلا النادر منهم، فانغلقت على مجموعة مكررة بالإضافة إلى مواعيدها الصباحية التى لا تتفق مع كثير من محبى السهر، فى ليالى المهرجان.

من خلال بعض النماذج التى أشرت إليها كانت وتزينت مسارحنا فى كثير من الدورات للمهرجان بأفكار مبتكرة ولكنها قائمة على فكر ووعى يسمح لعناصر العرض المسرح بالتجانس الملائم ليصل إلى المشاهد دون عناء.

وبالرغم من أن كثيراً من هذه العروض لا تعتمد على اللغة المنطوقة، فكانت اللغة البصرية هى السبيل الأكيد لضمان وصول مضمون العرض إلى المشاهد دون تضليل أو مزايدة، على الرغم من تكرار المقلدين بدون وعى فى كثير من التجارب على خشبة المسرح المصرى، إلا أنه ترسب لدينا من له وزن وثقل فى قدرته على صياغة الفراغ المسرحى بما يخدم الرؤية الأساسية التى ينطلق منها العرض المسرحى ويحافظ على تقديم هذه الصورة بإيقاع تشكيلى خاص به أو مبتكر، يصل بالمشاهد إلى تقديم صياغات تشكيلية ذات مضامين مدروسة تخدم العرض المسرحى.

كما تعرفنا على كثير من الخامات وطرق تطويعها للمسرح، وكذا أجهزة الإضاءة وترسخ لدينا الآن أن الثقافة والتراث أركان أساسية فى تقديم إبداعات نوعية دالة ومميزة لفريق عن غيره، فقد ظهر من مبدعى الصورة فى الفراغ المسرحى كثير من الفنانين الذين هضموا التطور والتقنية والأفكار الحديثة وقدموا فنهم بشكل خاص بهم ويميزهم.

صبحى السيد



لم ينتج مبدعين

لم يؤثر المهرجان التجريبى فى التيار المسرحى المصرى، ولم ينتج طوال 20 عاماً مبدعين حقيقيين، وإن كان بعض الشباب قد تأثروا بالمهرجان فقد اقتصر التأثر على محاكاة العروض الأجنبية، ومازالت العروض الكبيرة التى ينتجها القومى أو الطليعة مثل «البؤساء» تعتمد على نصوص أجنبية، فأين الكاتب المصرى الذى أخرجه التجريبى؟ لماذا لم يخرج لنا رشاد رشدى جديد أو نعمان عاشور أو على سالم أو سعد وهبة.

كان هدف المهرجان منذ إنشائه تنشيط المبدعين المصريين بصفة خاصة، والمبدعين العرب بصفة عامة لكنه لم يفعل ذلك، وبعد عشرين عاماً من المهرجان تحول المشاركون الأول فيه من الشباب للكهولة ورغم ذلك مازالوا مصرين على التقليد! العمل المسرحى هو مزيج من الأداء التمثيلى والتأليف والإخراج والسينوغرافيا... تتجمع معاً لتكون معادلة، المفترض أن يرقى المهرجان بهذه المعادلة، لكن ما الذى حدث؟! الأداء التمثيلى أصبح «كلاشيه» تعبيرى، والحركة مازالت عاجزة عن التوصيل، والإخراج صار محاكاة، ولم يخرج مؤلفاً واحداً.

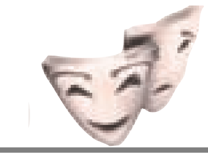
حتى النقد لم يستفد من احتكاكه بالعروض الأجنبية، والسبب راجع للنقاد أنفسهم، فهم مازالوا نقاد نص لانقاذ عرض.

أما العروض الأجنبية التى يستضيفها المهرجان فتتفاوت فى مستواها من عام لآخر، لأن الأمر متوقف على لجان الاختيار التى لا يملك أغلب أعضائها معايير ثابتة، وإلا فليتفضل أحدهم ويخبرنا عن المعايير التى من شأنها تحديد ما إذا كان العرض «تجريبى أم غير تجريبى»!.

د. أحمد حلاوة

• كما تم تكريم اسم الراحل الكاتب والناقد المسرحى نبيل بدران.

• فى الدورة التاسعة تم تكريم مجموعة من المسرحيين منهم الفنان المصرى حسن عبد الحميد ، وكانت الندوة الرئيسية تدور حول إشكالية " إتجاهات التجريب فى مسرح المرأة " وتناولت المحاور المرأة ككاتبة ، وممثلة ... ، وصدرت عن هذه الدورة مجموعة كتب من مركز اللغات والترجمة منها "سياسات الأداء المسرحى" " المسرح الأسبانى" وكان مجملهما 16كتابا مترجما جديدا .





المسرحيون العرب والمراهنة التجريبية

من واقع مشاركتي لدورتين متتاليتين بمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي أقول إن المهرجان أتاح لنا كمسرحيين عرب انفتاحًا على العالم بشكل كبير لكن لست متأكدًا ما إذا كان الفنانون العرب قد استوعبوا المسرح التجريبي أم لا!

ذلك أن "الخواجات" أوجدوا لأنفسهم اللغة التي يتحدثون من خلالها لكننا مازلنا في مرحلة المراهنة التجريبية —إن جاز التعبير، والبعض منا أصبح يشاهد ما يقدمونه ويحاول تقليد أعمالهم بينما البعض الآخر مازال متعثرا في استيعاب معنى التجريب وأسلوبه وأدواته، وإن كان الفريقان يشتركان في سمة واحدة وهي أن تجريبهم عربي، مازلنا في حاجة إلى أن يأخذ التجريب العربي أنماطًا وأشكالاً متعلقة بالبيئة بشرط تقديمها في ثوب عصري جديد.

صديق صالح عبد الله

مدير الإنتاج بالمسرح القومي السوداني



أن تكون تجريبياً ..

ليس معناه أن تذوب تماما فى الآخر

أن تكون تجريبياً، يعنى أن "تقوم بغزو المجهول، وهذا شىء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه". وغزو المجهول - فى اعتقادنا - يستلزم الوعى بعلاقات الإنتاج المسرحى، ومواصفات البناء التقليدى، لأن التجريب - باختصار - يسعى نحو تغيير هذه العلاقات، ونحو تجاوز تلك المواصفات. وإذا كان التجريب فى المسرح يعنى ارتياد أشكال تعبير مسرحية غير تقليدية، جديدة ومتطورة فى طرق الكتابة، وأساليب، وطريقة الأداء التمثيلى، والسينوجرافيا والموسيقى.. إلخ فإننا نلاحظ أن أغلب كتاب المسرح ونقاده يتفقون على مشروعية التجريب، لكنهم يختلفون حول الأسباب التى دعت إلى التجريب، وشروط غزو المجهول، هذا الاختلاف محكوم بالموقف الفلسفى والجمالى والاجتماعى والحضارى - أيضا- للشخصية الفنية. من الخطأ أن نؤمن بالتجريب ونتبناه، لمجرد أن لدينا مهرجانا للمسرح التجريبى، بل ينبغى أن يكون منطلقنا نابعاً من الرغبة الأكيدة فى تطوير تجربتنا المسرحية، بما لا يتعارض، مع ثقافتنا، وهويتنا، وإمكانياتنا المادية والبشرية، حتى لا يصبح الأمر مجرد محاكاة للآخرين، وكأنهم أحضروا (الديب من ديله) - كما يقول المثل الشعبى - التجريب ضرورى، نعم.. والثبات ليس فى صالح الفنون، بما فى ذلك المسرح، بل إن المسرح - بوصفه - "أبو الفنون" يحتاج إلى تطوير دائم، خاصة على مستوى التقنيات.. أذكر أن باحثا أشار فى بحثه الذى شارك به فى مؤتمر المسرح المصرى فى الأقاليم الذى نظمته هيئة قصور الثقافة فى العام الماضى، أشار إلى أنه ينبغى أن تصدر توصية باستبعاد عنصر (الدراما الحركية، والرقصات) من عروض المسرح فى الأقاليم، وعلى الرغم من أن تلك الملاحظة، أو تلك التوصية، ربما تدعونا إلى الضحك، إلا أنها ملاحظة موضوعية - بالفعل - لماذا؟؟ لأن ذلك العنصر (الدراما الحركية)!! كما يحلو لعدد كبير من مخرجى الثقافة الجماهيرية أن يطلقوه فى عروضهم، ويذكرونه فى بامفليت العرض، وبالبنط العريض، أصبح غالباً، بداع وبدون داع!! لماذا؟ لأن شريحة الإنتاج، تخصص مبلغا ماليا لهذا العنصر، فيلجأ المخرج لاستثمار مخصصه فى الشريحة، بصرف النظر عن مدى الحاجة الفنية إليه، والأهم هو قدرة المخرج على توظيف تلك الدراما الحركية، أو الرقصات التعبيرية، وهذه القدرة غائبة بسبب: عدم وجود مصمم رقصات محترف، يستطيع - حتى فى أسوأ الأمور- أن يقدم تشكيلات حركية جميلة، غير تلك التى نراها، ومعظمها، لا يمت إلى الدراما الحركية أو الرقصات التعبيرية بأية صلة!!

الأمر إذن لا يعدو أن يكون محاكاة لعنصر وجدناه فى معظم العروض المسرحية الأجنبية، استخدموه لضرورة، ربما لا تتوفر فى عروضنا، وبإمكانيات لافتة، لكنها لدينا فاضحة!! وحقيقة الأمر أنه، ومنذ الستينيات، والمسرح فى مصر يشهد بعض تجليات التجريب، بدون ضجيج، وبدون ادعاء، لأنه كان تجريبا نابعا من ظروف المجتمع السياسية، والاجتماعية، ولم يكن نابعا من التطلع إلى الآخر، تقليدا أو نسخا لتجاربه، ومحاولة زرعها فى بيتنا، ولعل محاولات توفيق الحكيم فى البحث عن قالب للمسرح العربى، ومحاولة يوسف إدريس لتأصيل مفهوم جديد للمسرح العربى، ومحاولات سعد الله ونوس فى سوريا، وغيرهم خير دليل على أن التجريب لدينا لم يكن وليد الصدفة، وإنما جاء تلبية لاحتياجات وضرورة، ومن هذه الضرورة أن يكون لمسرحنا هوية، تجعله متميزا، وتجعله قادرا على المنافسة، والتواجد والتجاور مع مسارح الدول الأخرى خارج المنطقة العربية.. لقد كان السؤال مطروحا على المسرحيين منذ سنوات طويلة وهو: هل سيظل مسرحنا جامدا، غير قادر على التطور والتغير، والمواكبة؟؟ سؤال تجريبى بالأساس، إذا كان البحث عن مسرح جديد هو هم كل المهتمين بالمسرح فى بلادنا، وحين نتأمل عبارات قالها يوسف إدريس فى بداية الستينيات، نكتشف أن روح التجريب والدخول فيه، كانت رغبة أكيدة، لم يكرس لها بشكل جيد، وبشكل جدى، إذ نراه يقول "إن إيجاد هذا المسرح - يعنى الجديد - واكتشافه، وتطويره ليس مهمة على كل أصدقاء المسرح ومؤلفيه، والمهتمين به أن يؤدوها كنوع من الواجب أو مدفوعين بالنعرة القومية أو الوطنية، إنه ليس واجبا ولا عياقة، إنه ضرورة كضرورة أن نعيش ونتحدث ونغنى، ونسمع الموسيقى، ضرورة لا يمكن أن يؤديها مجرد الشعور بالواجب، أو مجرد الحماس، فهى ضرورة فنية لابد للتصدى لها من قدرة على خلق الفن وحاسة مرهفة لتمييز الأصلى فيه من المستورد، لابد من موهبة حقيقية.. كل المطلوب من نقاد المسرح وأصدقائه، أن يخلقوا الجو الملائم للإقدام على هذا العمل، أن يتبنوا الدعوة إلى إيجاد المسرح المصرى، أن تعم حركتنا الفنية والأدبية موجة حماس لكل ما هو مصرى وأصيل فى النصوص المسرحية، وفى الديكور المسرحى، وفى طريقة الإخراج المصرية وطريقة التمثيل، أن تتولد الرغبة المتصلة لتمصير كل هذا أو لإيجاد المقابل المصرى له، لابد لنا من طرقنا الخاصة فى التقمص والتشخيص والتمثيل، ولابد لنا من خيالنا الخاص فى تصور بيئة النص المسرحى ونقلها إلى حيز الوجود، لابد لنا من ذوقنا الخاص فى التنكر، فنحن مثلا نكره الأقنعة، ولا نستحب التمثيل بها، فماذا بالضبط نحبه ونفضله؟!، تلك هى واحدة من عشرات المشاكل التى سوف تثيرها فى أذهان المهتمين موجة المطالبة بالمسرح المصرى".

أليس هذا الكلام الذى ذكره يوسف إدريس يشبه الكلام الذى يقوله - الآن - من يتحدثون عن التجريب؟! التحفظ الوحيد الذى نخشاه، هو أن يتحول التجريب إلى تغريب، فهذه مسألة ينبغى التنبه إليها، والالتفات لها، لأن التغريب ليس فى صالحنا، خاصة أن فكر العولمة يريد لأصحاب الهويات الخاصة الذوبان فى الآخر، لكى يصبح الكل متشابها، وهذا أمر مستحيل تحقيقه على المستوى الواقعى، لأنه لا يمكن أن يكون الكل متشابها!! إن الدخول إلى منطقة التجريب يحتاج إلى وعى وثقافة وموهبة، بهم يستطيع المجرب أن يحمى نفسه من خطر الذوبان، بحيث لا يتخلى عن مرجعيته، منحازا تمام الانحياز لمرجعية الآخر، إن عروضنا المسرحية التى لا تتمسك بمرجعيتها، ربما تؤدى إلى نفور المشاهد وهروبه، لأنه لا يستطيع أن يتواصل أو يفهم ما يشاهده، وتلك هى الكارثة، لأن المسرح - بطبيعته - فن جماهيرى مؤثر وفعال ..

لن أتحدث هنا عن محاولات (توفيق الحكيم) التى حاول أن ينظر لها فى دراسته (قالبنا المسرحى)، ولن أتحدث —أيضا — عن محاولات (يوسف أدريس) للبحث عن مسرح عربى يأخذ من تراثنا ويطور ما يأخذه، حين كتب دراسته (نحو مسرح عربى)، ولكننى سأتحدث عن تلك الأشكال المسرحية التجريبية التى ظهرت فى مصر، وعلى فترات متفاوتة، متباعدة أحيانا، ومتقاربة أحيانا أخرى، لكنها مع ذلك — وبرغم أهميتها - لم تستطع أن تؤصل لشىء حقيقى، ومن ثم لم تستطع الاستمرار، ولم يكتب لها الامتداد، لأنها —فى معظمها —كانت محاولات فردية، لم تمثل اتجاها ـ أو تيارا يستطيع حماية نفسه، ويستطيع أن يكون عاملا من العوامل التى تساعدنا على ترسيخ مفهوم للمسرح، يخصنا نحن، كل هذه التجارب المسرحية، أو تلك الأشكال، انتهت بعد تجربة واحدة أو تجربتين، وتشابه الأمر— هنا - مع تلك المحاولات التى أشرت إليها— محاولات توفيق الحكيم وإدريس - تلك التى لم يستطع كل واحد منهما أن يقدم أكثر من عمل واحد يطبق عليه ما ذهب إليه نظريا، حيث قدم الحكيم مسرحيته (الزمار) ومسرحيته (يا طالع الشجرة)، وقدم يوسف إدريس مسرحيته (الفرافير) . وتلك

قدمنا أشكالا تجريبية فى مسرحنا المصرى لم تلق اهتماما يتوازى مع اهتمامنا بتجارب الآخرين فماتت



إيجابيات لا تنتهي

المسرح التجريبي بالنسبة لنا - نحن المستقلين —هوى خاص، لالتصاق المسرح المستقل بالتجريب وتبنى فنانيه لرؤى وتجارب تعكس وعيا وفكرا جديدين ومغايرين لما هو مألوف.

ورغم أن قيمة (التجريب) وصلت للمسرح المستقل متأخرة جدًا، إلا أنها جاءت على أي حال وما يهمنا هو ما الذي سيضيفه المهرجان للمسرحيين المستقلين.

إن إيجابيات المهرجان التجريبي لا تنتهي، ولذا كان اهتمامي بالاشتراك في المهرجان منذ سنواته الأولى، ولا أخفى أن المهرجان فرصة لتوصيل أصوات ثلاثة أجيال مسرحية ظلت تناضل من أجل الحفاظ على كيان مسرحي متماسك ومحافظ على شكله الجماهيري الجيد ومضمونه الذي لا ينافسه عليه أحد.

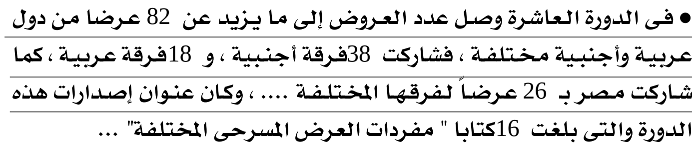
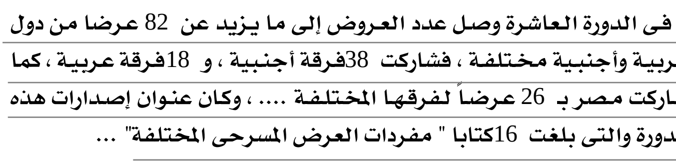
محمد عبد الخالق

مخرج - المسرح المستقل



• فى الدورة الـ 18عام 2006 كرم اسم الراحل القدير أبو بكر عزت.



● فى الدورة العاشرة وصل عدد العروض إلى ما يزيد عن 82 عرضا من دول عربية وأجنبية مختلفة ، فشاركت 38فرقة أجنبية ، و 18فرقة عربية ، كما شاركت مصر بـ 26 عرضاً لفرقها المختلفة .... ، وكان عنوان إصدارات هذه الدورة والتى بلغت 16كتابا " مفردات العرض المسرحى المختلفة" ...



صالح سعد اعتمد على التجريب فى المكان وعلاقة الممثل بالجمهور

الأشكال المتعددة التى أشرت إليها لم تسلم من ذلك الغياب، لأن بوصلتنا - للأسف الشديد –مازالت تتجه نحو الآخر، باعتباره نموذجا، وباعتباره يملك القدرة أكثر منا، والأمر يبدو وكأنه إحساس بدونية لا تبرير لها . إنه ينم عن كسل مريض، يحتاج إلى مراجعة.

تبهرنا أعمال الغرب المسرحية، أكثر مما تبهرنا محاولات التجريبيين عندنا ،ونقرأ المقالات عن أعمالهم المسرحية التى يقدمونها فى التجريبى، تلك المقالات التى تعكس إعجابا يصل إلى حد المرض، فنرى شبابنا من الهواة، ومع قلة حيلتهم، وضعف ثقافتهم، يصدقون ما يحدث ويعتبرون ذلك المعجب به، هو النموذج الأمثل الذى يحذو حذوه، ويسيرون على دربه، ولم يجهد الواحد منهم نفسه فى البحث عن الطريقة التى بها يستطيع أن يقدم نفسه بشكل موضوعى بعيدا عن تلك المحاكاة المرضية المهلكة.

الأشكال التجريبية التى ماتت حين أهملناها :

السرادق - الشارع - الارتجالى –المونودراما- مسرح الفلاحين- السامر - الإبداع الجماعى - الحركى والصوتى - الغرفة - تجارب المسرح المفتوح ومن أهم هذه الأشكال التجريبية.

1- **السرادق:** إن تجربة السرادق بدأت بخمس ورقات (حيثيات تجربة) تقدم بها المخرج (صالح سعد) عام 1983، للدكتور سمير سرحان – كان وقتها رئيسا للثقافة الجماهيرية –وفيها اقترح شكل السرادق طالبا فرصة التجريب حول هذا الشكل، ولقد وافق الرجل على التجربة، ووعد بأنه سوف يتم النظر فى هذا الشكل بعد التجربة الأولى .

واعتمد صالح سعد – فى تجربته –على التجريب
1- المكان المسرحى 2- الممثل وعلاقته بالجمهور
3- طبيعة النص.

بالنسبة للمكان المسرحى : هو تجريب خارج المسرح، داخل الجماعة الشعبية، ومع تقاليدها، كيف تقطع أى مساحة لعمل احتفال فيها، وهذا الشكل أحد المداخل للاحتفالية المصرية، استفادة من الدلالات الناتجة عن المكان الذى يتم اختياره، فعادة السرادق يستخدم فى العزاء والأفراح، وعلى سبيل المثال : المُرشح يخطب فى جماهيره، وعندما يدخل الناس إلى السرادق يحدث التقاء بالحالة المسرحية، لأنه - فى الأساس - مهيأ لنوع من التواصل .

بالنسبة للممثل وعلاقته بالجمهور: الممثل فى هذا المكان – بالضرورة – ليس ممثلا اندماجيا، لكنه لا يمثل، هو يفعل، فى لحظة يشخص شخصية، لا يأخذ موقفا منها، يمثلها كما هى، بشكل مقنع، ويروى، وأحيانا يغنى، أو يتلو قرآن، أو يلعب أى مهارة شعبية، فهو قريب المعنى لمفهوم (الممثل الشامل) ولكنه يكتسب تلك المهارات الشعبية، وهذا شىء يختلف عن المسرح ذاته، والممثل فى هذا الشكل يذكرنا بعدم أهمية الممثل النجم، لأن هناك ممثل النمط (الأراجوز –الحاوى –الشاعر أبو ربابة) وليس اسم النجم ذاته، إذن النجومية للنمط، وليست للفرد، لأن الجماعة الشعبية تُقدس النمط، ولا تقدس الفرد ذاته.

طبيعة النص ذاته : وعلى عكس ما ذهب إليه (جان دو فينيو) عندما قال قاطعا "إنه ليس هناك مسرح شعبى!! لماذا ؟! بمعنى أنه ليس لأى بطل من أبطال المسرح – حتى لو تعلق الأمر ببطل يبرز من داخل الشعب – أن يصبح دراماتيكيا إذا اكتفى بتمثيل درجة الصفر من الضمير الجمعى .... بالفعل البطل فى الدراما الغربية لا يستطيع أن يمثل درجة الصفر من الضمير الجمعى لأنه بطل خاص جدا، ولهذا فإن الدراما الغربية جاءت كلها من أجله هو، مؤكدة الصعود الفردى، وتختلف تجربة السرادق، فى نقطة أنه (ليس هناك مسرح شعبى)، لأن البطل فى المسرح الشعبى يمثل درجة الصفر من الضمير الجمعى، والبطل هو أساس النص المسرحى المستخدم فى هذا الشكل. ولكن هناك نقاط محددة، تعد الملامح الأساسية للنص الاحتفالى الذى يقدم من خلال شكل (السرادق) .

2- **المحاكاة** : محاكاة العواطف والأفكار، وليس الأفعال، وهذا المسرح أقرب إلى النقد الفنى، أى بمعنى الإيحاء والمشاركة الوجدانية، فالراوى – كمثال –لا يحاكى ما يفعله (أبو زيد الهلالى) ولكنه يوحى بوجوده، وفاعليته من خلال صور تدفع الجمهور إلى المشاركة الوجدانية .

الحدث: أقرب إلى الحدث الملحمى منه إلى الحدث الدرامى، هناك تصاعد درامى تقليدى ، ولكن هناك نوع من التراكم الملحمى .

المضمون : عادة يكون مطلقا .

الشخصيات : بصفة عامة تكون حاضرة، لأن هناك تقليداً فى مثل هذه النوعية من النصوص، وهو تقديم كل الشخوص قبل العرض، بإشارات دالة تستدعى أنماطا مشابهة فلا يحتاج صاحب التجربة أن يكون تطور الشخصية من خلال صراع درامى، مثل : أنماط الكوميديا الشعبية (رفيع – سمين – طويل – قصير.. إلخ).

مفهوم البطل :

البطل له قيمة اجتماعية، ويمكن أن يتحول إلى رمز شامل أو كامل، وهو بطل يختار خطأً، وحتمية إرادته فى رعاية العُرف الشعبى، فهو إذن بطل ضحية نفسه، وحتمية إرادته وقدرته على الاختيار .

الموسيقى والغناء :

وهو أهم عنصر فى النص، لهذا الشكل لأنه عامل جذب، وهو عنصر من عناصر المشاركة والإيحاء والموسيقى الغنائية، لابد أن تكون داخل النص وليست خارجة عنه مثل استخدام الربابة – كمثال.

طبيعة النص ومفهوم الارتجال: للنص – دائما– طبيعة جدلية مع مكان وزمان العرض بمعنى أنه فى نص (جمهورية زفتى)، والذى يحكى تجربة حدثت فى قرية (زفتى) سنة 1919 أثناء الثورة، مؤداها : أن زفتى أعلنت الجمهورية على يد (يوسف الجندى) .. وقام الكاتب (محمد الفيل) باستحضار الشخصيات بأسمائها، والملابسات التاريخية بشكل تسجيلى، وكتب النص، ولكن فرضية الاحتفال فرضت هذا السؤال : ماذا لو أن أى قرية يدخل إليها العرض هى زفتى؟

الجمهور ودوره :

الإيهام فعل لا يحتاج إلى كسر، لأن المتفرج بحكم ملكيته للمكان وللحكاية ورموزها وللأنماط يملك كل هذا، فهو – إذن – متواصل معها وواع بحقيقة اللعبة فى هذا العرض المسرحى.

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن: ما ضرورة هذا الشكل المسرحى ؟!

يحدد المخرج صالح سعد أن ضرورته تكمن فى " إيجاد علاقة حقيقية مع المتفرج المصرى، ليست هذه العلاقة مفروضة عليه، وأقول إنه ليست هناك تقاليد للمسرح، أنا لست مع من يقول إنه يجب استيعاب التراث فى الغرب، وبعدها يبدأ التجريب، ورأيى: أن هذه التجربة مختلفة مع كل التجارب الأخرى – هكذا يقول – لسببين : الأول : إصرارها على الاستمرار .

الثانى : أنها تخلق لنفسها قوانينها، طالما أن الحركة النقدية المواكبة مفتقدة أو غائبة، بالإضافة إلى أنها تجربة تُقدم خارج نطاق العاصمة

المونودراما:

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة (إذا أردنا أن نعرف تاريخا محددا لظهور المونودراما فهناك اتفاق على أن الشكل بصورته المعروفة الآن لم يظهر إلا فى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ما بين 1775و 1780 على يد ممثل ألمانى اسمه (براندز)، وفيما عدا ذلك فإن هذا الشكل الدرامى لم يستطع أن يخط لنفسه تاريخا محدد المعالم واضح الأبعاد، بل إن بعض النقاد أحيانا يخلطون بينه وبين الميلودراما، بسبب استخدام الموسيقى التصويرية فى الخلفية كما يحدث فى الميلودراما تماما، باستثناء هذه الفترة القصيرة فى أواخر القرن الثامن عشر) .. ولقد ظهر هذا الشكل فى مصر - لأول مرة - من خلال العرض المسرحى الذى قدم على مسرح الطليعة فى موسم 79 والذى كتبة أمين بكير إعدادا عن قصة تشيكوف (موت موظف)... وقد نبعت فكرة هذا العرض بعد مشاهدة المؤلف والمخرج سمير العصفورى لتجربة المونودراما خلال مهرجان المسرح التجريبى فى يوغسلافيا، والتى كانت عبارة عن ممثل فرد يقرأ جريدة يومية ويعلق عليها، وتحدث عملية دراما من خلال أحداث الجريدة، ويتلاحم مع جمهور المشاهدين من حوله، وكما هو ملاحظ أن منبع الفكرة أوربى، إذن هذه هى قضية التجريب .. والتجريب من أجل ماذا؟! إن عين المجرب فى المونودراما كانت على أوربا وهى تجرب، ولم تكن على واقعنا نحن، إذن فهذا شكل أوربى بحت، والتجريب سار - فى هذا الاتجاه - نحو الشكل فقط فجاء أوربيا، أما المضمون فهو أجنبى أيضا (قصة لتشيكوف)!! ومؤلف هذا النص يقول: (هناك مقولة مؤداها أن تجريب المونودراما، يجب أن يكون لممثل تخرج من خلال أكاديمية، على أساس أن الدور منفرد، وكأنه معزوفة منفردة بمفرده، وعندما تضع التجربة فى دائرة التجريب لابد أن تتوافر العناصر الآتية: أن يكون فى الدراما بداية ووسط ونهاية، وصراع فعلى، فالممثل الواحد - على حد تعبير (ستانسلافسكى) لا يستطيع أن يصمد أمام جمهوره إذا كان ما يقدمه - وحده - تراجيديا أكثر من ثلاث دقائق، وإذا كان كوميديا يمكن أن يستمر أكثر من سبع دقائق، وهذا أقصى ما يتحمله الجمهور أمام الممثل الواحد، هذا فى حالة إذا كان ما يقدمه شىء ليس له قوام، ولكن مسرح التجريب فى ظل المونودراما مسرح له كل خواص المسرح العادى.. وفى السبعينيات كانت هناك ضرورة لهذا الشكل، وهى ندرة الممثل، وخروجا من هذه الأزمة كانت الاستعانة بالمونودراما. فكل تلك الأشكال التجريبية وغيرها ماتت تماما حين أهملناها واعتبرناها جهداً فرديا، ومن ثم ضاعت فرصتها لكى تصبح ظاهرة لها تأثيرها.



أحمد عبدالرازق أبوالعلا

دعوة المهرجان أعطت لنا أملا فى الاستمرار

فرقة " حركة " المسرحية واحدة من الفرق المستقلة التى عملت طويلا فى تقديم عروض مسرحية تهتم بالأفكار .... فما يشغلنا هو ما يهم رجل الشارع.

فلم يكن يعنينا التجريب بمعناه المعروف من استغلال العناصر المسرحية المرئية والملموسة بشكل مختلف عن استخداماته التقليدية وهذا نظرا لقلة الإمكانيات ... ولكن مساحة الإختلاف التى لدينا كفرقة تتمركز حول النص المسرحي، فقدمنا منذ عدة سنوات عرضاً مسرحياً بعنوان " أنطوريو وكيلو بطة " من إخراج خالد الصاوى، وكان يعتمد على الإبداع الجماعى وفيه اختلاف بعض الشىء من حيث استغلال الكلمة، ولكننا كفرقة مسرحية مستقلة لا نبدأ تجاربنا المسرحية ونحن نحدد من البداية هل سيكون العرض تقليديا أم يحتوى على بعض التجريب ... ؟!

وبالنسبة للمهرجان الدولى للمسرح التجريبي فرغم اختلافى معه من حيث بعض المبادئ الأساسية خاصة فيما يخص العروض المسرحية المصرية والعربية فهى لا تقدم عروضا تجريبية بالمعنى الحقيقي، لأن أغلب القائمين على هذه العروض يجهلون كيفية تقديم الشكل التقليدى للعرض المسرحي مما يجعلهم على الجانب الآخر غير مدركين لمعنى التجريب ... إلا أن هناك وجهة إيجابية من وضع الفرق المسرحية المصرية المستقلة على خارطة هذا المهرجان العالمى من خلال تنظيم المائدة المستديرة هذا العام عن الفرق المسرحية المستقلة فى العالم ومنها المصرية يجعل هناك بارقة أمل جديدة تشير لاهتمام وزارة الثقافة بهذا الشكل المسرحي المغاير للشكل الذى اعتاد عليه جمهور المسرحيين فى مصر ...

وأخيرا فحديث د . فوزى فهمى معى تليفونيا مشكورا كان له أكبر الأثر فى تأكيد مدى اهتمامه بتفعيل هذه الدعوة التى دعت إليها جميع الفرق المسرحية المستقلة وإلقاء الضوء على هذه النوعية من الفن المسرحي ومساعدته، والتأكيد على اهتمامه الشخصي على نجاح التحاور المشترك الذي سيحدث من خلال المهرجان ... وهذا أعطى لنا أملا جديدا بعد أن كنا قد فقدنا جزءا كبيرا منه.

سيد فؤاد
مخرج وممثل - المسرح المستقل

● وتم تكريم الممثل المسرحى محمد الدفراوى الذى شارك فى عدد من عروض المسرح القومى الناجحة.

• الجائزة الأولى فى الدورة العاشرة آلت للعرض المسرحى المصرى " مخدة الكحل " للمخرج إنتصار عبد الفتاح ، وذهب أفضل إخراج مسرحى للمخرج الإنجليزى ستيفن كيركام عن العرض المسرحى " كلوب " ، وجائزة أفضل ممثلة نالتها الهولندية كريس نيكولاس عن دورها فى مسرحية " مذكر / مؤنث " ، وأفضل سينوغرافيا فاز بها العرض المسرحى التونسى " عطيل " .



فرقة الصوارى البحرينية وعروضها فى المهرجان التجريبى

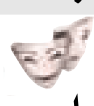


نعم للتجريب القائم على الفهم

ازدهر المسرح المصرى فى فترة الستينيات وما بعدها نظرًا لوجود المبدعين فى كافة المجالات العملية المسرحية، كما ساعد فى ذلك عودة المبدعين الذين أرسلتهم الدولة للخارج أمثال الراحلين كرم مطاوع وسعد أردش وغيرهما. لكن بعد ما أصبح المسرح الأصلى الذى يعبر عن قضايا ومشاكل الشعب يتأرجح بين الأعمال التجارية الفجة والقليل من المحاولات الجادة. أصبح المسرح فى مأزق كبير. وعندما جاء مهرجان المسرح التجريبى الذى يبلغ العقدين من العمر هذا العام لم يستطع خلال هذه الفترة تقديم تيار جديد سواء فى مصر أو الدول العربية وأصبح ما يقدم نتيجة للفهم الخاطئ للتجريب بتقديم مسرح الصورة والجسد والتقليد الأعمى للتجارب الغربية دون فهم صحيح لها. كما أن عدم الاهتمام به من المسئولين انعكس على التجارب المصرية التى تشارك به كل عام والتى تتم بشكل عشوائى وفى وقت قصير قبيل موعد انعقاد المهرجان، وهذا انعكس على الجوائز التى لم نحصر منها إلا القليل. كما أن المناخ العام أوصل ثقافة المجتمع لنوع من انتكاسة وتدهور الفنون بشتى أنواعها.

وأنا مع الإبداع والتجريب المبنى على فهم ودراية وليس التقليد والتكرار. فعلينا أولاً النهوض بالمسرح الأصلى ثم بعد ذلك نفكر فى تقديم المسرح التجريبى.

يسرى الجندى



ليس لنا سواه

مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى هو المهرجان الوحيد فى العالم العربى الذى يجمع الفنانين فى الدول العربية ويلاقيهم مع سواهم فى الدول الصديقة، وليس لنا مهرجان بديل كى نلتقى من خلاله، حقيقة هناك مهرجانات عربية ولكن يبقى أن المهرجان التجريبى مهرجان مفتوح للمشاركات العربية وغير العربية. وبعيدًا عن التلاقى.

لقد أثر المهرجان التجريبى على المسرح العربى بشدة، فهو الذى أوجد مكانًا للتجريب فى الساحة المسرحية العربية بعد أن كنا لا نعرفه ولا نسمع عنه، كما شجع الفرق المسرحية العربية على تقديم عروض تجريبية حتى تتمكن من المشاركة فى فعالياته. ومن خلال المهرجان أتيح لتلك الفرق أن تحتك بمثيلاتها الأكثر اطلاعًا على المسرح التجريبى وأعمق تواصلاً معه؛ مما ساهم فى تنشيط حركة المسرح العربى وبث روحًا جديدة فى أروقته.

محمد الحرازى
نقيب الممثلين اليمنيين

تحتل فرقة الصوارى البحرينية موقعًا متميزا بين الفرق العربية المهتمة بالتجريب المسرحى، ذلك أنها ومنذ تأسيسها 1991وهى تلعب دائمًا على غير المألوف وتقدم أفكاراً مبتكرة عن تطويع المكان الذى يقدم عليه العرض، إلى جانب اهتمامها الفائق بعنصر الإضاءة المسرحية وكذا إعادة تأهيل الممثل بدنيًا وفكريًا لكى يلعب أدوارًا لم يألفها المتلقى العربى من قبل وخاصة فى منطقة الخليج، وقد تأسست الفرق على عدة مبادئ نذكر منها.

– تطوير الحركة المسرحية فى البحرين.

– تقديم التجارب الشبابية الجديدة وتشجيعها على تقبل الأفكار المسرحية المتقدمة.

– الاهتمام بخلق ذوق مسرحى جديد يبتعد عن المطالب الاستهلاكية السطحية وكانت أولى مسرحياتهم التى شاركت فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى مسرحية (كاريكاتير) تأليف وإخراج يوسف الحمدان وهو أحد أهم الكتاب المهتمين بالاتجاه التجريبى سواء فى النص أو التنظير أو الإخراج وله تجارب عديدة بالاشتراك مع عبد الله السعداوى المخرج البحرينى الكبير وإبراهيم خلفان ومحمد الصفار وغيرهم.

ثم بعد ذلك شاركت فرقة الصوارى فى المهرجان التجريبى بعرضين لعبد الله السعداوى أهم المخرجين فى دول الخليج هما (سكوريال) عام 1993ومسرحية (الكمامة) عام 1994والتى فاز من خلالها بجائزة أفضل مخرج فى المهرجان التجريبى بالقاهرة.

وكانت بداية التجارب التى شاهدتها للفرقة عام 1995حيث قدموا بالمهرجان التجريبى مسرحية (الظلمة) تأليف ج. ل. هالواى وإخراج محمد رضوان وذلك على مسرح الحوض المرصود بالسيدة زينب، يومها ذهبت فقط لأجل خاطر الصديق المرحوم (حازم شحاتة) الذى قال لى إنها فرقة جادة وحصل أحد مخرجيها على جائزة أفضل إخراج، ولا بد أن تحظى أعمالهم بكل اهتمام وتقدير وحينما ذهبت لمسرح الحوض المرصود فاجأنى العرض بتقنياته البسيطة واعتماده على الفراغ التاريخى بشكل جميل بحيث أتقن المخرج (محمد رضوان) ملء الفراغ المسرحى ووضع متاهة من الحوائط المحيطة بالممثلين الاثنين اللذين اعتمدت عليهما الدراما، وكانت تلك هى المرة الأولى التى أشاهد فيها (محمد الصفار) كواحد من أهم ممثلى الفرقة والذى رشح بعد ذلك مرتين لنيل جائزة أفضل ممثل مسرحى فى المهرجان التجريبى عن عرض (الليلة العلمية)، (يوم نموذجى) وكان موضوع مسرحية "الظلمة" يتعلق ببحارين أجبرا على النزول من إحدى السفن فى منطقة نائية – فظلا فى هذا المكان ما يقارب شهرين دون أن يجدوا من ينقذهما فبدا يا كفئران التجارب التى توضع تحت المجهر لمراقبة أحوالها بعد تعاطى مخدر) أحدهم ظل طوال الوقت يهذى بأفكاره القديمة والآخر ظل يجرى حول المكان ويهلوس بعبارات شاردة كمن يبحث عن الخلاص، وكانت أدوات المخرج هنا بسيطة للغاية، فقط طاولة يجلس عليها أحد البحارة وبعد الفلاشات الورقية التى تحيط بالمكان وبعض الحبال التى يستخدمها البحارة جسدان شبه عاريين وبدا الأداء مفعما بالحركة والهلاوس السمعية وكان شريط الصوت مميزا لنبرة الحزن التى أراد لها المخرج أن تكون أساسية فى نسج عقل المتلقى الذى أخذته الحكاية فأخذ يحلم مع الشخصيتين بالخلاص ولكن هيهات فالتجربة أرادت أن تدين الإنسانية التى طحنت الإنسان سواء الذى رضى بحالة أو الذى تمرد وأراد فضح الحكاية.

تقنيات بسيطة واعتماد دقيق ومميز على الفراغ التاريخى

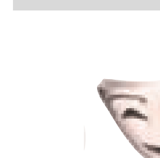


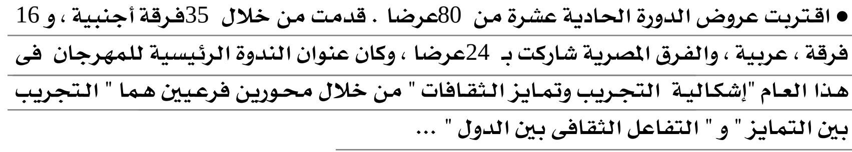
تجربة شبابية تشجع على تقبل الأفكار المسرحية المتقدمة

وفى عام 1996قدم المخرج عبد الله السعداوى مسرحية (القربان) عن مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور وكانت تلك هى المرة الأولى التى أشاهد فيها عرض مسرحيًا له وقد قدم العرض فى قاعة قصر الغورى وأبلغنى أحد أعضاد الفرقة يومها أنهم ودوا لو سمحت إدارة المهرجان بتقديم العرض بإحدى الساحات أمام المارة فى منطقة الغورى ولكن إدارة المهرجان التجريبى رفضت تمامًا فكان أن امتلأت الساحة المؤدية لقاعة العرض والقاعة نفسها بهؤلاء المجذوبين الذين أخذتهم شخصية الحلاج والذين أصابتهم الصوفية بهوس فغاصوا فى تلابيبها إلى الثمالة وبدا العرض غريبًا للغاية فليست هناك دراما بالمعنى المفهوم للكلمة وإنما شذرات من نص صلاح عبد الصبور وشذرات من حكاية حلاجه الشهيرة بشخصياتها الأثيرة التى أثرت فى وجدان المتلقى العربى لسنوات طويلة، وكانت الممثلة (شيماء سبت) تقف على باب قاعة القصر باكية تقول (هذا رمادك يا حلاج هذا رمادك يا أخى) وقد أصابتنى تلك الجملة وهذا الأداء فى قلبى حتى أنى بكيت قبل أن أجلس لمشاهدة العرض، وكان نص صلاح عبد الصبور يشى بكثير من المضامين الجمالية والروحية ذات دلالات متضادة عن الحكم والعدالة والفقر والتصوف، أما عرض السعداوى فكان مليئًا بالرموز والدلالات التى يبدو فيها الحلاج منقسمًا على نفسه فى عدة صور أدائية يقوم بها مجموعة من الممثلين يلعبون جميعًا دور الحلاج فقد يكون المصلوب فى نهاية القاعة أو الملفوف بالكفن أو ذلك الميت على الأرض دون اهتمام من أحد، وكذا بدت الشخصيات المكملة للحدث الدرامى فى صورة فلاشات لحظية ميزنا منهم الشبلى صديق الحلاج والذى بدا متمسكًا بتعاليم الصوفية التى تأمره بالكتمان الانعزال والاهتمام بروحانية الذات فى تلاقيها مع بارئها، ولا يعنيه فى ذلك أى جوعى أو موتى، فقد انخلع عن هذا العالم وأصبح لا يهتم به فى شىء، وذلك كان خلافه الأساسى مع الحلاج، ولم يبد هناك فى العرض أى لقاء بين الاثنين، وكانت الإضاءة الخارجة من كشافات خاصة وضعها الممثلون فى أيديهم هى الدليل الوحيد للمشاهد كى يتابع لحظات العرض المتصارعة لتقديم كل ألوان القهر والاستبداد وكانت لتعاليم أرتواليد الطولى على الأداء التمثيلى بينما وقف عبد الله السعداوى بذاته فى منتصف القاعة يبحث عن



• ومن إيطاليا تم تكريم ماريو بروسييرى الحاصل على دكتوراه فى تاريخ المسرح من جامعة نيويورك.




• اقتربت عروض الدورة الحادية عشرة من 80عرضا . قدمت من خلال 35فرقة أجنبية ، و 16 فرقة ، عربية ، والفرق المصرية شاركت بـ 24عرضا ، وكان عنوان الندوة الرئيسية للمهرجان فى هذا العام "إشكالية التجريب وتمايز الثقافات " من خلال محورين فرعيين هما " التجريب بين التمايز " و " التفاعل الثقافى بين الدول " ...



إضاءة غير تقليدية تخرج من تحت القاعة



خلاصه ببين مشاهديه فيسلط ضوء الكشاف عليهم واحدًا تلو الآخر وفى النهاية التى بدت مفتوحة وقف السعداوى ليعلن لجمهوره عن نهاية العرض المسرحى وأخذ يفيق ممثليه واحدًا تلو الآخر.

وما ميز عرض السعداوى هنا هو عدم انبهاره كغيره بشعر صلاح عبد الصبور الذى يأخذ القلب واعتماده على الحكاية التاريخية ومحاكمة اللحظة الراهنة فى ذات اللحظة، وكانت الكلمة المفتاح فى العرض المسرحى كلمة (شيماء سبت) "هذا رمادك يا حلاج - هذا رمادك يا أخى" - فالعرض لم يقدم حلاج صلاح عبد الصبور وإنما قدم تداعيات مرة عنه وعن أفكاره ومريديه، ولما كنت ذاهبًا للعرض أبحث عن حلاج صلاح عبد الصبور ولم أجده فأننى أصبت بدهشة كبيرة وكتبت عن لعنة الغواية والتغريب محاكما العرض من منطق غياب شخصيات صلاح عبد الصبور و ليس من داخل الحكاية الجديدة التى أبدعها السعداوى.

وفى عام 1998قدم المخرج إبراهيم خلفان أولى تجاربه فى المهرجان التجريبى بالقاهرة وكانت بعنوان (الليلة العلمية) من تأليف وليد إخلاص، وقد قدم العرض بقاعة يوسف إدريس وكان أحد أهم العروض التى قدمتها الفرقة على مدى تاريخها مع المهرجان التجريبى وقد رشح لجائزتين الأولى هى جائزة السينوغرافيا والثانية هى الممثل الأول محمد الصفار، وكان العرض يعتمد بداهة على طاولة أخذت حيزًا كبيرًا من قاعة يوسف إدريس هى طاولة تلقى علوم الطب - على ما أذكر - وكانت القماشة البيضاء الخاصة بمادة التشريح هى بطل اللعبة المسرحية حيث نجح تمامًا - إبراهيم خلفان - وتشكيلها واستخدام إضاءة غير مباشرة عليها فبدت ذات صور جمالية مناسبة للحالة المقدمة.

وفى عام 1999قدمت الفرقة عرضا آخر تحت عنوان (ضوء - ظل) من إخراج (سلمان العريبى) والذى رشح أيضا لنيل جائزة أفضل سينوغرافيا، وقد تخلى المخرج عن البناء التقليدى لجاليرى الهناجر وأنشأ خشبة مسرح خاصة لا يزيد عرضها عن مترين وارتفاعها عن متر ونصف المتر بعمق ثلاثة أمتار، وقدم من خلالها موضوعا يبدو وللوهلة الأولى حكاية معقدة عن الشقاء الذى يتعرض له الإنسان منذ ولادته وإلى مماته، غير أن تلك الفكرة التى قد تكون مكررة ليست هى الهم الأول للمخرج الذى كرس اهتمامه للتقنية لكى تكون بطل الحكاية المسرحية، فقد بدا وكأن كل جزء من هذا الخشبة الصغيرة قادرًا على إنتاج دلالة ضوئية ولونية مميزة فقد كانت الشرائح الخشبية تنتج طوال الوقت إضاءات متباينة تتيح تغيير الحالة النفسية المقدمة، فبدأت وكأن دفقات شعورية تخرج من ذاكرة الممثل. وفى بعض المشاهد كانت الإضاءة تنير المشهد من تحت خشبة التمثيل فأدت دورًا مبهرًا خاصة عند تخللها بين الشرائح التى كانت تحول الدلالة المرجوة فى كل لحظة درامية من سجن إلى خندق إلى ظلمة إلى طريق.. إلخ، وكان شريط الصوت يلعب دورا مهمًا فى ترتيب أحداث العرض المسرحى، خاصة تلك التفصيلة التى كانت تشى دائما أن هناك شاشة سينمائية سوف تعرض للموضوع المقدم.

وفى عام 2003عاد المخرج الكبير إبراهيم خلفان مرة أخرى لتجريبى القاهرة بعرض (يوم نموذجى) وهو عرض مأخوذ عن مجموعة قصص لألبرتو مورافيا، وفيه يقدم الحياة العصرية فى الوطن العربى الذى طمست هويته وأصبح معظم مواطنيه متتبعين بشغف للطريقة الأمريكية، الأمر الذى أخذنى معه حتى أنى كتبت يومها عن العرض تحت عنوان اليوم النموذجى والحلم الأمريكى، فلم يكن إبراهيم خلفان متهما بخشبة المسرح بالمعنى المفهوم للكلمة وإنما قدم موضوعه على المقدمة الخاصة بالأوبرا الصغير وعلى طاولة صغيرة.

الأب والأم فى هذه المسرحية هما محور اللقاء وقلب المعادلة، فحينما يبدأ العرض تجدهما فى سبات عميق وربما ينامان فى القبر، ثم إنهما يرجوان ابنهما الوحيد أن يخضع لطريقتهما المثلى فى المعيشة حيث الأكل والشرب والمعيشة برمتها على الطريقة الحديثة بلا اهتمام بكيانهما الحقيقى العربى، لقد أصبحا عروستى ماريونيت تتحركان بالإشارات الأمريكية الحديثة فى التوجيه، وقد اعتمد إبراهيم خلفان على طريقة الكوميديا السوداء فى عرض موضوعه الشائك، فمن خلال المواقف الكوميدية السريعة البراقة يخرج الألم ومن قلب المأساة تخرج الكوميديا.

وفى عام 2006 قدم خلفان وفرقة الصوارى آخر عروض الفرقة فى المهرجان التجريبى حيث قدم إبراهيم عرض (مسافر ليل) لمؤلفها الكبير صلاح عبد الصبور ولكن على طريقة التناول الخاصة والتى تحدثنا عنها قبلا، فأدوار: عشرى السترة وعامل التذاكر، ما هى إلا تهاويم يمكن أن تلمحها فى بعض اللحظات ولكنك أمام معادلة جديدة، تتناول علاقات السيد والعبد فى صور شتى وليس هناك ترتيب منطقى يحكم المشاهد وإنما هى مجموعة من التداعيات الحرة حول موقف السيد والعبد وعلاقة كل منهما بالآخر.

وفى هذه المرة يتخلى تمامًا المخرج عن شريط الصوت والمكان اللذين حددهما المؤلف وصنع مكانًا بديلاً فى قاعة الغد يتكون من مجموعة من الطشوط التى ملأت بالماء وعلى السيد أو عشرى السترة أو الإسكندر أن ينزل دائما فى مغطسه كى ينشأ من جديد بروح جديدة تخلق أنواعًا جديدة من القهر أو الخضوع والخنوع والتلون وفق اللحظة الراهنة الجديدة، إنه يهذى طوال الوقت ويحاكم الراكب الذى يبدو مهمومًا بلا أى مبرر حقيقى، وكذا تبدو الشخصيات المماثلة لكل سيد وكل عبد أو كل راكب وعشرى سترة يكون طول الوقت وقد لعبت الإضاءة دورًا هامًا فى العرض حيث بدأت خابية وغير واضحة وانتهت عند نفس اللحظة تقريبا لتعيد علينا بين الحين والحين فلاشات عن تلك العلاقة المتوترة، وكانت الملابس الهلامية أو تلك التى يتدثر بها عشرى السترة هى الحامل لدلالات اللحظات المتجاورة والتى قد يتعاطف فيها المتلقى مع هذا السيد المغلوب على أمره، وبدت عجلات القطار بلا وجود أو شبهة وجود داخل كيان العرض الذى بدا غريبا إلى حد كبير.

والحقيقة أن عروض إبراهيم خلفان تحمل كثيرًا من سمات التجريب خاصة فى اعتمادها على إضاءة غير تقليدية قد تخرج من تحت القاعة أو من أجهزة غير تقليدية، كما أنه يعيد صياغة الأقمشة حتى تعطى دلالات شكلية حديثة، فقد بدا ذلك العنصر جليًا فى عرض (الليلة العلمية)، وكذا تدريب ممثليه بمنطق مسرح القسوة ليأخذ منهم أقصى طاقات الانفعال الجسدى والأدائى وحتى يبدو دائمًا تناوله غير تقليدى، وقد لاحظت أنه كثيرا ما يعتمد على نصوص (وليد إخلاصى)، فقد قام بتقديم عروض "طال الأمر" والليلة العلمية، ثرثرة، لقمة الزقوم، القادم، كما أنه قدم عرض "مسافر ليل" مرتين، فماذا يحمل لنا فى الأيام القادمة.

أحمد خميس

الكيف وليس الكم

يحتاج المسرح دائما إلى الظهور بشكل جديد، حتى لا يمل منه جمهوره، ومما لا شك فيه أن التجريب قد أتاح للمسرح أن يظهر بثياب جديدة بعيدا عن عباءته القديمة التى اعتدنا على رؤيته بها دائمًا، ومن هنا بدأ يدب عندنا الأمل من جديد فى أن تلتف الجماهير حول "أبو الفنون كما كان يحدث من قبل فى الستينيات، منبهرين بما يقدمه من أعمال متجددة تختلف عن بعضها البعض تأليفًا وإخراجًا، ولكن لكى نصل إلى هذه الصورة المشرفة بشكل فعلى يجب أن يستضيف المهرجان التجريبى هذا العام فرقًا لها تاريخ وباع طويل فى عالم المسرح العالمى، لنستطيع من خلالها تقييم مستوانا المسرحى بما تحمله هذه الفرق من أفكار متجددة من بحر المسرح الأوربى، ومن أهم المشكلات التى لاحظتها فى مشوارى الطويل مع المسرح أن معظم المهرجانات يحتوى برنامجها على كم كبير من الفرق المشاركة، وهذا التزاحم أصبح يؤثر على لجان التحكيم بعدم التركيز والخروج بنتائج نقدية تثمر النفع على مستوى المسرح، فعلينا الاهتمام بالكيف وليس الكم، بمعنى أن تستضيف المهرجانات عددًا أقل من الفرق، بحيث يمكن عرض العمل الواحد أكثر من مرة، حتى نستطيع نحن المسرحيين تقييم العروض المشاركة بشكل أفضل، ومن ناحية أخرى لكى تحدث تواصلاً مع الجمهور.

محمود الحدينى

رئيس البيت الفنى للمسرح سابقا



• كرم الفنان نور الشريف كواحد من المسرحيين المصريين البارزين في المهرجان لهذا العام ، وأصدرت لجنة المهرجان موافقتها على طبع 18 كتاباً مترجماً أهمهما "العمارة والسينوغرافيا" ، "الدراما الإنجليزية ما بعد الاستعمار" لم تفز عروض الدول العربية أو المصرية سوى بجائزة أفضل ممثلة والتي فازت بها مناصفة الممثلتان التونسيتان ليلى الطوبار وليلى الهميس .

التجريب دون التغريب

لم يبدأ التجريب في مصر من 19عاما فقط، وإنما بدأ منذ حقبة الستينيات، فكل عمالة المسرح منذ تلك الفترة الزمنية من كتاب ومخرجين وممثلين بحثوا عن التجريب والتجديد وكسر النماذج الصلبة في المسرح الكلاسيكي، فظهر لنا العديد والعديد من الأعمال المسرحية التي ظهر فيها التجريب بشكل واضح، وعلى ما أذكر فإن مسرحية "حادثة القطار" لتوفيق الحكيم، بحث الحكيم فيها عن التجريب وحقق بشكل ناجح.. في هذا النص على وجه مخصوص، وهناك يوسف وهبي وكرم مطاوع وسعد أردش، كل هؤلاء العمالقة بحثوا عن التجريب والتجديد والتطوير في شكل ومضمون المسرح وقد كانت –حقا –تجارب ناجحة تركت أثرا على الحركة المسرحية في مصر.

ولكن ما يجب أن تتجنبه الأجيال الحالية، أن تقع في التغريب، فلابد من وأن تبحث عن الهوية القومية والعربية، لأن نقل النماذج الجاهزة من الغرب دون دراسة واعية بطبيعة تلك النماذج يعد من أخطر ما يشوه شكل المسرح سواء المسرح الكلاسيكي أو التجريبي، والمفروض أن ما يجب أن نأخذه من تلك النماذج الغربية هو متابعة الجديد في المسرح العالمي، والوقوف على أحدث التقنيات الحديثة، دون الخوض في ممارسات تقليدية عمياء ليست لها فائدة.

محفوظ عبد الرحمن



لا يوجد لدينا شيء نخسره

طوال سنوات ونحن نعامل وكأننا نعيش في الشارع.. مكاننا الشارع.. فلا يوجد ما هو أسوأ من ذلك.. جميع المسرحيين الذين يقدمون مسرحًا مستقلاً يدركون تماماً أنه لا يوجد أسوأ مما نعانيه الآن.. ولا يوجد ما نخسره لأنه لم يكن لدينا شيء من الأساس.

هذه ليست نظرة تشاؤمية بل واقع نحياه منذ فترة طويلة.. ولكن فجأة حدثت صحوة للمؤسسات الحكومية تدعونا فيها لتقديم ثلاثة أيام تتضمن وجهات نظر للقائمين على المسرح المستقل في العالم.. وفي اليوم الرابع سنعرض نحن ما لدينا.. فلا يمكن التكهن بشيء.. ولا التنبؤ بتحقيق طلبات لم نعرضها من الأساس.

لا أجد شيئًا يمكن أن أفعله سوى الاستماع والانتظار حتى يكون هناك شكل من التحاور ونبدأ الحديث الذي إما أن يعبر عن تكويننا بشكل آخر معًا في ظل المؤسسة الحكومية أو أن نعود إلى شارعنا مرة أخرى.

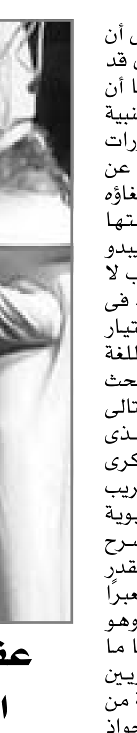
طارق سعيد
مخرج - المسرح المستقل

أول دعوة رسمية للتجريب

لعل الملاحظة الجديرة بالذكر هي أن رد فعل شباب المسرحيين المصريين قد جاء مبكرًا جدًا، إذ لم يكن متوقعًا أن تبدأ تباشير التأثير بالعروض الأجنبية هكذا سريعًا مع بداية ثالثة الدورات خاصة وإن المهرجان كان قد توقف عن الاسترسال عام 1990 حين تم إلغاؤه بسبب ظروف المنطقة التي خلفتها أحداث غزو الكويت. إلا أنه فيما يبدو أن المسرحيين المصريين الشباب لا يضيعون وقتا بحيث استهواهم. في سرعة زائدة عن المفترض ذلك التيار التجريبي الذي يفقد اهتمامه باللغة المنطوقة مقابل الاستعراض في البحث عن الشكل المرئي والصوتي.. وبالتالي يمكن القول إن ذلك الهوى الذي صادفهم لم يكن نتاجًا لتفاعل فكري فني مع أفضل طرق وأشكال التجريب الحديث التي يرونها ملائمة وحيوية وفعالة في تحديث تقنيات المسرح المصري إزاء عقم الصيغ السائدة بقدر ما هو وسيلة ارتأوا فيها طريقًا معبراً للوصول إلى هدف منشود ؛ إلا وهو إحداث حالة الانبهار التي غالبًا ما تتشكل بها معظم وجوه المصريين والعرب من مشاهدي هذه النوعية من العروض فضلاً عن إمكانية الاستحواذ على إعجاب لجنة التحكيم التي ينتمي معظم أعضائها لبلاد أجنبية هي مصدر تلك الشفرة المسرحية المستحدثة التي بدأ العرب يتعرفون عليها فجأة ودون سابق إنذار.

تقول نهاد صليحة عن هذه الممارسات منذ سنوات والحديث دائر حول تحديث تقنيات المسرح المصري وضرورة البحث عن طرائق جديدة للتعبير من خلال لغة الجسد والتشكيل البصري بعيدًا عن كام الكلمات الذي أرهق خشبته، وحين أصابتنا حمى التجريب، التهب الحديث ووصل إلى درجة الغليان خاصة بعد أن شاهد المسرحيون المصريون عرض «جلسة سرية »وغيره من العروض الصامتة الإنجليزية والبلجيكية عام 1989؟ فإذا بالمسرح الصامت والراقص يتحول في الخيال إلى المطعم والمطمح وإلى أقصر السبل إلى العالمية وإفرز ذلك.. تجارب الدبكة لانتصار عبد الفتاح، وتجربة أخرى أجهضت قبل العرض لعبد الستار الخضري و«اللعب» للفنان الموهوب منصور محمد" (نهاد صليحة – عن التجريب سألوني ص 256.

ورغم اعترافنا بموهبة (منصور محمد) وريادته في تقديم المسرح المصري الراقص التي يعتمد على التشكيل البصري إلا أننا لا نستطيع الادعاء بأن العرض في مجمله يعد عملاً مسرحيًا متكاملاً ، ذلك أنه لم يكن وليد رؤية فكرية فنية تحت ترجمتها وصياغتها في إطار عرض حركي راقص، إنما هو مجموعة من التدريبات الحركية تم تطويعها لعدد من الأفكار، وبطبيعة الحال استلزم الأمر إجراء بعض التعديلات على الأداء الحركي حتى يتناسب كل تدريب مع الفكرة المقترحة لشكل اللوحة يتراكم في نهاية الأمر عدد من اللوحات البصرية المتفرقة بلا رابط والتي حاولت أن تصنع لنفسها نسيجًا فكريًا يمكن وصفه بأنه اجتهاد نحو تقديم قراءة نقدية لسلبيات الواقع.. "وكان هدف منصور في البداية أن يدرب مجموعة الأستوديو وبدأ يفكر في صياغة التدريبات في شكل لوحات مسرحية تعرض للجمهور، ومن خلال العرض المتكرر يكتسب الممثل صفة إعداد الممثل ويشاهده الجمهور، وكان المخطط عمل لوحات لتنمية الخيال ولوحات لتنمية القدرات الحركية ولوحات لتنمية التعبير الحركي والموسيقي، وأخرى لتنمية التواصل بين الممثلين "عزة الحسيني –تحقيق– نشرة المهرجان– عدد1، 1991ص 17".



عقم الصيغ السائدة لم يكن وحده دافع الشباب إلى البحث عن صيغ جديدة

إن نسبة هذا العرض إلى المسرح الراقص تأتي تجاوزًا إذ إن اللياقة البدنية التي يتمتع بها المؤدون لا ترقى بأي حال إلى ذلك المستوى الرفيع في الأداء الجسدي الذي يتسم به الراقص حيث كوريوجرافيا النص الحركي الذي يحمل بين طياته تتابعًا مركبًا دقيقًا دالاً في كل تفصيلاته ومتناغمًا بمرونته النوعية مع الفنون السمعية ، وخالقًا في ذات الوقت لإبداعات تشكيلية بصرية لها تأثيراتها الدلالية والجمالية على المتلقي الذي يفسر إشارات المبدع فينفعل بها ويكملها عبر خياله "وتكون المحصلة والصورة الفنية مختلفة من متلق لآخر نظراً لاختلاف الثقافة الخاصة ، وكذلك لاختلاف الخبرات الوجدانية "انظر يحيى عبد التواب – وسائل الاتصال الجماهيري وتذوق الباليه في مصر– مجلة الفن المعاصر، عدد 3 ص 4 ص وكذلك الباليه المصري اليوم، مجلة تياترو –نقابة المهن التمثيلية العدد التجريبي 2ص (14

ويتأرجح عرض اللعبة الذي تم تطويع لوحاته التدريبية الأحد عشر إلى أفكار نقدية بين موضوعات شتى تمثل كل ما استطاع ذهن وعقل المخرج التقاطه من بين سلبيات، يرى –بوحي من ثقافته الخاصة –أنها تعتري المجتمع وتحتاج إلى إصلاح، فيعمل على تصويرها في شكل حركي هو أقرب إلى الأداء الرياضي الراقص. فمن السخرية من حال الأغنية العربية حيث اختلاط النغم الشرقي بالإيقاعات الغربية وبالتالي التكوينات الحركية الراقصة بلا خصوصية والتي تعبر عن فوضى المفاهيم الشبابية جراء حالة الضياع والتشتت في ظل عالم مليء بالمتناقضات. إلى السخرية أيضا من الملل والرتابة اللذين يرمز إليهما بمحطة الأتوبيس حيث الانتظار الذي لا ينتهي ولا يسفر عن جدوى أو معنى أو يؤدي إلى أمل، لينتقل بعد ذلك إلى السخرية من أحد أهم رموز مصر الحديثة وهو تمثال نهضة مصر الذي يتحول في هذا العرض إلى مرتع لكل عابر سبيل من طير وحيوان وبشر.. ثم لوحة رابعة تشير إلى حالة العهر السياسي فرجل السياسة يرتدي ثوب الراقصة بينما يتصاعد الدخان الأزرق فالجميع من حولهما يتعاطون المخدرات... وإذا كان المخرج بعرضه أثار معارضات كثيرة، إلا أن هناك تحفظًا يتعلق بالرفض لأي أسلوب فني يوصم بفجاجة الطرح ، الفني وهو الأمر الذي ينطبق على اللوحة التي أثارت الجدل والخاصة بالكعبة وبرميل البترول لأنها اتسمت بالصلف والتحدي المباشر للمشاعر الدينية.. كذلك هناك غياب واضح لوحدة الأسلوب الفكري في العرض، فالأفكار بالفعل تمت صياغتها بشكل عشوائي لتشكل في نهاية الأمر عرضًا ساخرًا.

ومع ذلك فإن مصدر الاحتفاء النقدي بعرض اللعبة يعود إلى ذلك الملمح في العلاقة بين التجريب والمجتمع من خلال هذا الطرح النقدي لبعض السلبيات عبر الرقص والإشارة المصحوبين بالموسيقى المستمرة والذي جاء كثمرة جهد طيب لمجموعة من شباب الهواة الذين حاولوا الخروج عما هو معتاد ومألوف فخالفوه بأدواتهم التعبيرية الكاملة في أجسادهم بعد أن تلقوا تدريبات واعية من خلال برنامج يرتبط إلى حد كبير بما أطلق عليه مايرهولد تعبير الميكنة الجسدية أو الميكنة الحيوية للجسد أو البيوميكانيك.. حيث تتحول الحركة والإشارة وأوضاع الجسد المختلفة إلى كود أو اصطلاح يشير إلى معنى خاص يماثل كمعنى اللغة المنطوقة.

عرض ترنيمة

يعد عرض ترنيمة لانتصار عبدالفتاح متابعة لجديد من الأفعال والنتاجات في إطار الرحلة بحثًا عن صيغ جديدة إزاء عقم الصيغ المسرحية الآنية وانتهاء مدة صلاحيتها وبهذا العرض يستكمل مخرجه رابع محاولاته لإيجادة منهج خاص بما يسمى المسرح الصوتي المرتبط بالبيئة المصرية من خلال مفردات وعناصر شعبية ثم تطويعها بشكل يحقق إلى حد كبير تلك الخصوصية التي يطمح إليها.

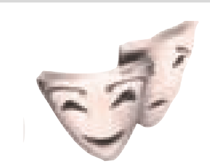
ينتمي العرض إلى هذا التيار التجريبي الذي كان المخرج قد بدأه من خلال تلك المجموعة التي كونها وأسماها مجموعة المسرح الصوتي Theater vocalحيث الرؤية المسرحية التي تتميز بها تلك النوعية من العروض شبه الخالية من عنصر الكلمة المنطوقة إلا فيما ندر والتي تتكئ في المقام الأول على عدد من المفردات الصوتية، المصحوبة بتشكيلات حركية تعبيرية هدفها الأول خلق المعادل الموضوعي البصري للغة الصوتية وحواراتها الدرامية والتي تعتمد عند انتصار عبد الفتاح –على عدد من المستخرجات الصوتية لمجموعة الأدوات الشعبية التي دأب على استنطاقها بخصوصية تنم عن دراية موسيقية خبيرة بالنغمات والترددات الصوتية ذلك أن نسيج الحوار الصوتي يتألف من خلال الاستخدامات غير المألوفة عبر الطريق الفني المدرب على تلك المفردات الشعبية مثل (الهون –القشت –غطاء الحلة –القبقاب الخشبي) وغيرها لتشكل في الأمر نهاية لغة مسرحية جديدة نعمقها وتنمقها بقية العناصر المكملة من ضوء وظل وتنوع تشكيلي على مستوى الديكور والملابس والإكسسوار ليتناغم الإطار المسرحي بأكمله محققًا تلك المتعة السمعية البصرية.

ويعرض ترنيمة العلاقة بين شاب وفتاة من خلال دورة الحياة والموت والبحث عن المصير حيث "يقوم المخرج بتشكيل لوحة ذات عدة مستويات .. خلفيتها سماوية اللون والتأثير.. تقطعها مساحة سوداء في المقدمة يجلس أمامها مجموعة من الشباب على مستويين حررهم من الثياب بالجزء الأعلى من الجسم بينما يوحد بينهم بسراويل سوداء اللون ومن هذا التشكيل الجماعي البشري تنطلق عدة تشكيلات فردية وثنائية على جانب وأمام التشكيل الجماعي وهذه التشكيلات الفردية والثنائية ثابتة ومتحركة حيث يقوم المخرج بتثبيت التشكيل الجماعي الخلفي الذي يتولى عبء تصعيد المؤثرات الصوتية بدرجاتها المختلفة وأيضًا الموسيقية والإيقاعية (مدحت أبو بكر: نشرة المهرجان عدد 1991 2ص"10 ووسط الهمهمات الجماعية المتنوعة والإيقاعات المختلفة نشهد تشكيلاً حركيًا ثنائيًا يصور تلك العلاقة القائمة بين عنصري الحياة البشرية (الرجل والمرأة) منذ الميلاد وحتى الموت بينما تراقب الأم التي تتفوه ببعض الكلمات أو الجمل المعبرة عن محنتها المتمثلة في انفلات الابن إلى أحضان امرأة أخرى ينتمي إليها بديلاً عن أمه التي منحته الحياة لتغلف ذلك كله تلك المؤثرات الصوتية البشرية والآلية التي تعبر عن ترنيمة العلاقات الإنسانية بكل ملذاتها وأحزانها.



د. سيد خاطر

• وكرمت الأمريكية روث مالتشيك وهي كاتبة ومخرجة وممثلة مسرحية.



● فى الدورة الثانية عشرة حصل العرض المصرى " حين تتحدث الأشياء " للمخرج محمد شفيق على جائزة أفضل عرض ، وأحسن إخراج للمصرى ناصر عبد المنعم ، كما فازت الممثلة اللبنانية بجائزة أفضل ممثلة ، وجائزة أفضل سينوغرافيا كانت من نصيب العرض السورى " بعد كل ها الوقت " ...







مطبوعات المهرجان مشروع ناجح ومتصل ومنفصل عنه

هناك تفاعل مع الآخر الطليعى

مطبوعاته قدمت تعريفاً واسعاً لما يجرى فى المسرح العالمى

من الطبيعى جدًا أن تنشأ حول أية ظاهرة أو تظاهرة ناجحة، أشكال من الجدل والاختلاف، هذا الجدل يصل أحيانًا إلى مستوى التسخيف، وربما "التلطيش" المجانى وغير المجانى، ومن الممكن - أيضًا - أن يصل الأمر إلى التخوين، والتشكيك فى القدرات والصلاحيات.. إلخ، وهذا ما حدث مع تظاهرة مهرجان المسرح التجريبى، منذ أن نشأت، وراح يفكر منظموها فى الاتصال والاحتكاك والتفاعل الحى مع العالم المسرحى الخارجى، وهناك أقلام - بالطبع - وجهت انتقادات حادة وطبيعية وشريفة، ولا خلاف على توجيه هذه الانتقادات، ولكن الخلاف - دومًا - حول التشكيك والتسخيف من نوايا وإمكانات القائمين، وهذا ليس دفاعًا عن القائمين ومنظمى الظاهرة، ولكنه دفاع عن فكرة صحيحة، لابد أن تطاردنا دومًا، وهى التفاعل الصحى والحى مع الآخر، والآخر المتحضر، والمتقدم، والطليعى، والناجح، أى كانت معايير النجاح، وأشكاله، وآلياته، وبالطبع لا بد أن تكون هناك "ثقافات" مختلفة، ومتفاوتة، وتصل إلى حد التناقض، وأحيانًا تصل إلى حد النفور والعداء، ولكن التفاعل مهم وضرورى، ولا يمكن أن تعيش أى ظاهرة ثقافية أو فنية أو فكرية منعزلة، ومنغلقة على نفسها، تجتر تاريخها الذاتى، دون التعرف - مجرد التعرف - على الآخر، فما بالنا بالتفاعل معه..

وأزعم أن هذا التفاعل حدث بكل إمكانياته وطاقاته مع تظاهرة "المسرح التجريبى"، ومهرجانه السنوى، أقول التفاعل بكل إمكانياته وطاقاته السلبية والإيجابية، فشاهدنا عروضًا كانت قوية ومؤثرة ورائعة، وكذلك شاهدنا عروضًا وصفناها بالإسفاف، وقلنا: إن البعض يريد أن يضحك علينا، فالديكورات بائسة، والأداءات ضعيفة، وبالطبع لا بد أن يحدث هذا وذاك، وتختلف - دومًا - وجهات النظر باختلاف متلقيها، هنا يحدث التلقى الحر، دون أى وصاية، ودون أى كادرات نقدية وفكرية مسبقة، وجاهزة، وهذا هو التفاعل الحر الذى أعنيه، وأظن أن هناك من أكثر منى قدرة على سعبر ونقد ودرس ظاهرة التفاعل مع هذه العروض المسرحية، ووضعها فى سياقها الصحيح والمنطقى والموضوعى، بعيدًا عن الهتاف المؤيد السمج، والمفضوح، وكذلك بعيدًا عن لائحة الاتهامات الأبدية، وعقلية التشكيك والتسخيف الدائمة.

وهنا أود - فقط - أن أشير إلى ظاهرة أخرى، تكاد تكون مستقلة، رغم تبعيتها للمهرجان، وهى ظاهرة المطبوعات المصاحبة للظاهرة الأساسية، هذه المطبوعات التى سعت إلى التعريف الواسع بما يجرى فى المسرح العالمى، والوقوف على آخر تطوراته، وآخر تقليعاته - أيضًا - هذه التقليعات التى مارست تأثيرًا واسعًا فى بلادها، ونالت نجاحات حقيقية، وربما لا تكون مناسبة لثقافتنا، أو تاريخنا الفنى، ولكن التعرف عليها، والاقتراب منها، شىء مختلف عن التأثر بها، أو وضعها فى أجندتنا.. وهذا ما حدث مع الانتقادات العديدة والثرية، التى طالعناها وقرأنا بعضها على مدى السنوات السابقة.. ومن العبث أن يلم مقال - حتى ولو بالإشارة - بكافة المطبوعات، ولكن يكفى أن نقول: إن المطبوعات حاولت بقدر الإمكان تغطية آخر المجريات والأفكار والأحداث والنظريات الفاعلة، فى المسرح العالمى، ولا يمكن أن ندرك هذه التغطية، بعيدًا عن هذا المهرجان، ويكفى أن نطالع عناوين مثل "المسرح الطليعى" لكريستوفر أينز، ترجمة سامح فكرى..

"ومسرح الثمانينيات والتسعينيات لبيرند زوفر، ترجمة د. حامد أحمد غانم وحنان معوض، وكتاب "فن الأداء" لمارفن كارلون، ترجمة د. منى سلام، ثم كتاب "مسرح داريوفو وفرنكارامى" لـ دافيد ميرست" ترجمة حسين البدرى.. وغيرها الكثير من الكتب التى - بلا شك - سدت عجزًا فى المكتبة المسرحية، ومن الممكن أن تكون - أيضًا - هناك ملاحظات على المطبوعات، من حيث الإخراج، أو حتى الترجمات المتسرعة، والتى لا بد أن تدخل فيها فكرة التعجل للحاق بركاب المهرجان، لكن هذا لن ينفى - أساسًا - التوجه المبدئى، والفكرة الصحيحة، والتى من الممكن، أن يخدش صحتها التطبيق، كما يحدث مع أى ظاهرة أخرى..



ولا بد من توجيه التحية إلى الشخص الذى كان خلف هذه الفكرة - أساسًا - أو هو الدكتور فوزى فهمى ، والذى قال فى أحد تصديراته: "رسخت دورات المهرجان بعروضها وندواتها وإصداراتها اتصالاً حيًا بيننا وبين مختلف إبداعات مجتمعات العالم، فأفرزت تحولات وتغيرات تحققت عبر نضالات وصدامات رسمت خطا عميقاً فى مواجهة كل تعصب وانغلاق، كل ترهل وجفاف فى ينابيع الإبداع، وتجلت هذه التحولات والتغيرات فى إبداعات شباب الحركة المسرحية المصرية من خلال وعيهم بذواتهم وعصرهم وامتلاكهم رؤاهم المتجددة، وكان الوعى هو المحفز والمحرك لتصوراتهم والمضىء لمواقعهم، فدفعهم ألا يكونوا ظلاً ممتدًا لغيرهم، لا يمتلكون إضافة ولا يدركون إيقاع تعاقب الأزمنة، ولا يولدون تجليات لها كيفية وجود خاصة كنتاج لفكر نقدى مبدع له قدرة التواصل من حولهم... إننا نبحث عن صيغ اللقاء والالتقاء لنؤسس علاقات حوار ترتكز على القبول والاختلاف، لنحرر أنفسنا من موروثات العزلة، ونواجه محاولات الهيمنة والإكراه".

وهذه الفكرة الأخيرة هى الفيصل فى الأمر كله.. تأسيس علاقات حوار، ترتكز على القبول والاختلاف، هذا القبول والاختلاف، هما محور أى علاقة، ومحور أى تقدم، ومحور أى محتوى طليعى، وهذا ما قامت به بعض المطبوعات، وعرفت بشكل جيد، وفى ترجمة عربية ميسرة ومقروءة، ببعض هذه الثقافات، التى نتفق أو نستوعب مفرداتها وعناصرها، وبعض هذه الثقافات التى نختلف معها، ولا نستطيع أن نستوعبها، وربما نرفضها على المستوى الاجتماعى أو الفكرى، وربما السياسى - مع استبعاد كافة أشكال التطبيع المعلنة والمستترة تمامًا مع العدو الصهيونى - وبالطبع قرأنا وشاهدنا ما نختلف معه، ولكننا نبهر به.. وأود هنا أن أشيد بهذا الجهد المبذول فى التدقيق اللغوى فى كثير من الكتب، وهذا لا يمنعنا من القول إن هناك فى بعض الكتب - أيضًا - هنات لغوية ونحوية، من الواجب تفاديها، ولكن كل هذا لن ينفى الأهمية البالغة التى تؤديها هذه المطبوعات، والتى تعرفنا بشكل واسع على العالم المسرحى الخارجى، والتى تساهم فى عملية بناء الحوار الصحى، بيننا وبين العالم الآخر، الإنسانى، هذا العالم الذى يكاد يكون مجهولاً، وغامضًا، والإنسان - كما هو معروف - عدو لما يجهل، فربما تقوم هذه العملية، بترميم ما أفسده السياسى، ودمره رجل الحرب، وعطلته مشاعر سدنة الدولة، نحن - بالفعل - أمام مشروع يحتاج إلى تآزر، ومناقشة لتقويمه، وإنجاحه، وإخراجه من بعض عثراته إن كانت هناك عثرات..



شعبان يوسف



التجريب رفيق المسرح

حقيقة الأمر أن مصر عرفت التجريبى منذ أيام عزيز عيد، فيوسف وهبى قدم مسرحية من 70 مشهدًا تناولت تاريخ مصر مع الاستعمار، أليس هذا تجريبيًا؟ وكذلك ظهر التجريب فى الكتابات المسرحية على يد توفيق الحكيم ويوسف إدريس، فالتجريب رفيق المسرح منذ النشأة، وأما عما يحدث الآن تحت مسمى المسرح التجريبى فما هو إلا تيار ليست له جذور، فهو عبارة عن شذرات متناثرة، ليس لها هدف لأنها مجرد تقليد لما يحدث فى المسرح العالمى من حركات "أكروباتية" دون الخروج بالهدف من وراء تلك الحركات العضلية، وليس أمامى مسمى تجاه ما يحدث الآن إلا أن أطلق عليه "الشذوذ التجريبى".

سمير العصفورى



توجيه الدعوة للمسرح المستقل تؤكد على وجوده

المسرح المستقل موجود دائمًا.. لا ينتهى.. فهو يعبر عن شريحة من الجمهور.. وشريحة أخرى من المبدعين الذين يقومون بالعمل الدائم لتوصيل أفكار جديدة لا يجدها المتفرج فى المسرح الحكومى..

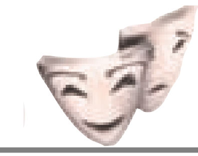
وتوجيه الدعوة لهذا المسرح من اللجنة المنظمة للمهرجان التجريبى تؤكد على اعتراف مؤسسات الدولة بوجود هذه التجربة المتفردة والمعروفة باسم المسرح المستقل.. فأغلب العروض المسرحية الأجنبية المنافسة فى المهرجان تقدم عروضًا مسرحية تقدمها فرقا مسرحية مستقلة وهذا يعنى أننا لنا أهمية فى جميع أنحاء العالم.

هذه الدعوة أنهت التجاهل الذى بقيه المسرح المستقل طوال هذه الأعوام بهذه الدعوة ستكون هناك طفرة لم تكن فى الحسبان من قبل، وتعطى حالة من التفاؤل غير المسبوق بعد هذا الاعتراف بوجود شكل للمسرح المستقل على خريطة المنظومة الثقافية (إن التجريب فى النص المسرحى يعتمد على الأفكار ويكون هذا فى حالة التأليف وليس فى الإعداد المسرحى، وأضافت وشكل التجريب يتحدد حسب التجارب المقدمة ومن وجهة نظرى فى الكتابة أجد نفسى على المستوى الشخصى.

رشا عبد المنعم
مؤلفة وناقدة -المسرح المستقل

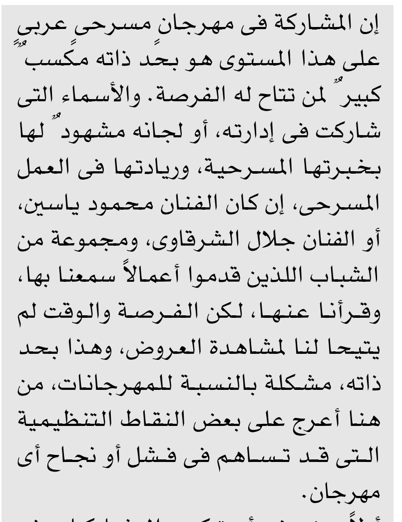
● كما كرم أنطوان ملتقى المخرج والممثل وأستاذ الدراما بلبنان.

● وشاركت فى هذه الدورة 78فرقة مسرحية فكان عدد الفرق الأجنبية 38فرقة ، والعربية 17فرقة ، ومصر شاركت منها 23فرقة مختلفة ، والفرق الأجنبية شاركت بـ 38عرضا ، والدول العربية بلغت مشاركتها هذا العام 17عرضا وهى عروض مشاركة ضمن المهرجان داخل المسابقة الرسمية وعلى هامش المهرجان ...





مكسب كبير وفرصة للتواصل



إن المشاركة فى مهرجان مسرحى عربى على هذا المستوى هو بحدٍ ذاته مكسبٌ كبيرٌ لمن تتاح له الفرصة. والأسماء التى شاركت فى إدارته، أو لجانه مشهودٌ لها بخبرتها المسرحية، وريادتها فى العمل المسرحى، إن كان الفنان محمود ياسين، أو الفنان جلال الشرقاوى، ومجموعة من الشباب اللذين قدموا أعمالاً سمعنا بها، وقرأنا عنها، لكن الفرصة والوقت لم يتيحا لنا لمشاهدة العروض، وهذا بحد ذاته، مشكلة بالنسبة للمهرجانات، من هنا أعرج على بعض النقاط التنظيمية التى قد تساهم فى فشل أو نجاح أى مهرجان.

أولاً: ينبغى أن تكون المشاركات فى المهرجانات المسرحية كاملة، أى أن يتم استقبال الوفود المشاركة طيلة أيام المهرجان للاستفادة من العروض، والندوات، والنقاشات التى تتم أثناء المهرجان، وغير ذلك يفقد التواصل بين الوفود القادمة والموجودين فى المدينة التى يقام فيها المهرجان، هذه المشكلة نلمسها فى معظم المهرجانات وخاصة العربية التى تتعلق بالمسرح.

ثانياً: النقطة الثانية تنبثق من الأولى، وهى ضعف الدعم المادى المخصص للمهرجانات المسرحية، وفى هذا المهرجان كان ذلك واضحاً جداً.

ثالثاً: إن إقامة أى مهرجان يتطلب بالدرجة الأولى تنظيماً جيداً يلحظ الكثير من الأمور، تبدأ بالتفكير فى إقامة المهرجان، أسمه، هدفه، الترتيبات التى تسبق إقامته، اختيار الأعمال وتناسقها، تنوع المشاركات العربية بغية تواصل أكثر، وإلى ما هنالك من الأمور التنظيمية والمالية والإدارية الضرورية لإنجاح أى مهرجان.

رابعاً: لا يمكن أن تكون المشاركات الكثيرة مغنما جيدا، لأنها تؤثر على نوعية الحضور، وعلى نوعية العرض المسرحى والاختبارات المسرحية التى تسبقه (البروفات)، وهذه نقطة لم تكن لصالح المهرجان

سجيع قرقماز





عوائق التجريب

بين الممنوع والممتنع والمتداول

مع مرور السنين تتعاقب دورات المسرح التجريبى واحدة تلو الأخرى، ومازال التجريب المسرحى يبحث عن أرضيته المعرفية، بالرغم من حصول بعض العروض المصرية على جوائز من المهرجان، كما حضرت بعض العروض التجريبية من بعض الثقافات المغايرة التى صدمت ذائقة المبدعين وحيرت معارف النقاد. لكن من الملاحظ عند تداول مفهوم التجريب المسرحى انقسم الحقل المسرحى إلى فريقين أحدهما مؤيد والآخر رافض له. لكن السمة الأساسية على الرغم من اقتراب المهرجان إلى الدورة العشرين إلا أن التجريب لم يدخل كعنصر فعال فى صناعتنا المسرحية وارتبط تقديم العروض فى الأساس بالمهرجان من قبل المؤسسة الأم، حاول بعض الشباب المتحمس أن يتخذوه منهجاً لتجديد البنية المسرحية على مدار العشرين عاماً الأخيرة.

كل ذلك يكشف أن التجريب لا يرتبط حضوره فقط بقرار فوقى من أولى الأمر المسرحى لكى يدخل كعنصر فعال لتجديد البنية المسرحية، بل يتأسس وجوده بتفاعله مع البنية الثقافية بحد ذاتها وطرق تعامله مع الإكراهات التى تفرضها لاستقبال الوافد واستيعابه طبقاً لتقاليدها التى تؤسسها بعض الخطابات المعرفية التى تنمط رؤيتها للعالم. لذا، فالسؤال الأساسى الذى يفرض نفسه حتى الآن لماذا يعانى التجريب المسرحى ولم يؤسس مدينته المعرفية حتى الآن؟. للإجابه على هذا السؤال تعددت الفرق، فانبرى فريق أول لتشخيص الوضع الراهن بعدم وجود حركة نقدية تحاول أن تكون حلقة وصل بين المبدع والجمهور، وفريق ثان أرجع الخلل إلى وجود قصور فى آليات إنتاج العروض المسرحية وعدم الاهتمام الكافى بالتجريب المسرحى كعنصر ضرورى لتجديد البنية المسرحية، أما الفريق الثالث والأخير رأى أن الخلل قابع فى ذائقة الجمهور الذى تكونه بعض المؤسسات التعليمية التى تعتمد على صيغة تلقينية لا تناسب العروض المسرحية التجريبية الحقيقية. مما سبق يمكن القول قد يكون الخلل نابعًا من بعد تداولى نابع إلى تعامل المؤسسات المختلفة مع التجريب المسرحى، لكن الأزمة الأساسية تتعلق ببعد وجودى يستدعى الحفر المعرفى فى الخطاب المعرفى السائد لنعرف ما هى العوامل التى تؤدى فى ترسيخ أو استبعاد التجريب المسرحى من البنية الثقافية فى ظل ثقافة ليس لديها القدر الكافى من المرونة لتعديل قواعدها المعرفية وتخاف من كل من يحاول زحزحة أسسها المتوارثة وتمنع كل تأسيس فى المختلف.

إن الهدف الأساسى للتجريب فى المسرح نفى ما هو متداول، حيث يخترق النظام المعرفى السائد والذى يشكل قواعد آمرة ويستبطن أفعالاً لغوية تقولب ما هو مسموع ومرئى، لذلك فالتجريب الحق هو فعل مبدع ينتهك أنظمة المقول والمكتوب والمرئى،

بعض الشباب المتحمس اتخذوه منهجاً لتجديد البنية المسرحية



ويحاول زحزحتها لاكتشاف لغة جديدة تفتح آفاقاً جديدة من الدلالات المستبعدة خارج مناطق التفاهم المعدة سلفاً. لذلك التجريب يفتح اللغة المسرحية المهيمنة والسائدة على إيقاعات متغيرة نظراً لانفتاح زمنيتها على زمنية أخرى مغايرة، يهدف من ذلك إقامة الحوار مع اللغة الاجتماعية السائدة المتداولة وتفكيك بداهاتها ومعطياتها وجعل هذه اللغة تقف على عتبة المفاجأة.

لذلك فالتجريب ذو صلة وثيقة بالشأن الثقافى، ويتجلى فى صور وأشكال مختلفة ذات علاقة بالمجتمع. ويتحقق حضور التجريب فى المسرح عن طريق عنصرين هما :-

بعد تاريخى: حيث يندرج التجريب بوصفه ولادة جسد جديد داخل الجسد الجمعى الاجتماعى الممنوع تجاوزه.

صيغة الاستجابات الجديدة: عن طريق مساءلة نمط تعامل التجريب مع التقاليد المسرحية السائدة الممتنع التفكير فيها .

فإنتاج المعنى المسرحى يخضع لمجموعة من الإكراهات وينطوى على كثير من التعقيد، فالمعنى ليس موجوداً سلفاً، بل هو محصلة لصراع طويل من القوى تحاول أن تستحوذ عليه فيمكننا أن نرصد ببعض الإجراءات التى تحاول الحد من التجريب المسرحى فى مجتمعنا والتى تجعله لا يدخل كعنصر فعال فى صناعة المسرح، والتى ترتكز فى إبعادين لمراقبة الخطاب التجريبى.

أولاً : الإبعادات الخارجية

أ) المنع:

تبرز حدود المنع من خلال شبكة من الأفكار/القيم وإضفاء صبغة التقديس عليها. وقد يتم ذلك عن طريق مؤسسة سلطوية يتجذر وجودها عبر آلية المنع التى تنطوى على ربط المسكوت عنه واللامشروع بدائرة الغياب وعدم الوجود والظهور. وتروج لبعض الآليات لإنتاج ما هو جائز، وتتخذ هذه المؤسسة صورة مادية وهى "الرقابة"، فتقترن مؤسسة الرقابة بفعل حرم، وتصبح فى مرتبة البدء لإعطاء جواز المرور بالنسبة للعروض التجريبية وتحاول أن تسلب منه حدثيته، وترتب المعانى المجازة. أى أن الرقابة هى شكل من أشكال التواصل التداولى مع الأفكار السائدة، بهدف إيقاف ذاتية الإبداع، وتكبت حروفه وكلماته فى دهاليز يقينات الخطاب السائد لمنعه من تمزيق المصطلح السائد وتعرية الأوهام الرازحة فى قلب المجتمع. لذا ,فالرقابة أشبه بالمرجعية المفارقة وتفرض على التجريب أن يظل قابعاً وخاضعاً للأفكار/القيم، وتُخضع المسرح لإرهاب التقاليد الفكرية السائدة.

ب) عملية القسمة والرفض:

تتجلى عملية القسمة والرفض من خلال حصر المبدع الخارج عن السائد فى دائرة مغلقة ونعته بالأحمق أو المعتوة، وتحكم عليه بالنبذ لأن إبداعه يفتقد المعقولية والجدوى (كحالة الراحل منصور محمد)، وأما الذى يخرق مألوفية هذه السلطة تمارس على أقواله عملية القسمة، حيث يصبح العرض المسرحى مرتبطًا بالانضباط والامتثال وهى ثنائية يشتغل عليها الخطاب المسيطر، الذى يمنع أى علاقة خاصة مع اللغة المسرحية من جانب المبدع. حيث تخضع إبداعية المبدع لنموذج إعلامى / تداولى منصوص عليه وترسخ الصورة له، وتساهم فى ترويجه طالما ظل محافظاً على معجمها الدلالى الوجودى. فهذا المنبوذ الخارج عن الأنساق السائدة يعيد صلة رحمية بالإبداع المكبوت السابق عليها، ويهرب من سجن القوالب التى تحاول تكبيله، أى يستبدل ذلك بحوار يستعصى على النمذجة السائدة، معلناً قلب الأدوار من متلق إلى مرسل يرسل بشظاياه الفكرية تساؤلات تفكّك طلاسم الجسد الجمعى وتنزع غلاف الألفة عن أساطيره لكى يبقى على هامشها.

فهذه الخطايا التى ترتكبها العروض التجريبية وصاحبها المنبوذ ,يجب أن يقام على فاعلها حد القسمة والفرض وأن يُطرد خارج إطار الحبكة التنظيمية للخطاب المعرفى السائد، وينظر لهذا المبدع المنبوذ على أنه "ذات" غائبة عن نفسها ولا تتحمل المسئولية، نظراً لعدم اعتماده على شكل راهن لإبداع المؤسسة السائدة، فهو منشق عنها لأن لغته تقاوم وجود هذا الخطاب المعرفى، نظراً لأن لغته تقوم على خرق المسافة بين الدال والمدلول للعلامة التى أسسها الخطاب المعرفى السائد، وتنفصل عن الواقع ذاته، ومن هنا تكون القسمة والرفض فى إبعاده داخل المكان أو الزمان ذاته.

جـ) إرادةالحقيقة:

إن كل ثقافة ترسخ لقواعد معرفية معينة لتعيين

● شاهدت لجنة التحكيم فى الدورة الثالثة عشرة 18 عرضا لـ 15 دولة شاركت فى المسابقة الرسمية للمهرجان ، فاز بجائزة أفضل عرض العرض الفلسطينى " قصص تحت الاحتلال " ، وجائزة أفضل إخراج كانت من نصيب المخرجة النمساوية إدينا براون عن عرض " الشموع الجانبية " ، وفازت بجائزة أفضل ممثلة الأسبانية تشارو سوخو ، وجائزة أفضل ممثل حصل عليها الممثل التونسى المنصف الصايم.

العروض التجريبية الحقيقية تعانى من التهميش لضيق الأفق



الفرق بين ما هو حقيقى وما هو خطأ داخلها ويدور فى فلكها الإبداع أيضاً، فإرادة الحقيقة تهدف إلى تنمية العلاقة بين نسق الأفعال (سياسية أو إبداعية) ونسق القيم الراسخة، فهى عبارة عن نظم مفهومية تروج مجموعة من القواعد الفكرية وتصبح قاعدة تنتشر فى الشبكات التعبيرية الإبداعية فى المجتمع، إذ ترفض الانزياح وتطرد المختلف تحت حجة الاستثناء غير المقبول فالتغيرات والتحولات التى تصيب الخطابات تسمح بظهور أنماط جديدة لإرادة المعرفة والتى تختلف من حقبة لأخرى ومن مجتمع لآخر والتى تتجلى من خلال قدر هائل من الممارسات كعلم التربية طبعاً. فإرادة الحقيقة تحاول صنع بما يشبه مركز مرور للخطابات المعرفية الجديدة التى يحملها تيار إبداعى كالتجريب الذى حاول أن يتحرر من سلطة السائد. وتصبح عملية إرجاع أى عمل ما هى إلا إسناد عليها، وهذا الإسناد يولد نظاماً مرجعياً فوقياً، ويصبح مصدر سلطة تطرد كل ما يتعدى أفكارها المُصدق عليها. ويظل الإسناد هو حجر الزاوية، فيواجه المسرح التجريبى الذى ينتهك هذه القواعد مأزقًا شديداً لتمرده على قاعدة معرفية أثيره تحاول أن يكون المسرح قريبًا من سطحية الواقع المعاش. وسلطان الاسناد يعد المصداقية أحد استراتيجياته حيث تشكل هذه اللفظة حاجز مناعة لفرز كل ما هو جديد، ولتبرير وجود الأنظمة المعرفية الراسخة. إذا نظرنا إلى إرادة الحقيقة التى تحكم نظرتنا للمسرح فسوف نجدها من خلال مفهوم المصداقية، فهو أحد المفاهيم المستبدة به فى صنع حقيقة المسرح لدينا حيث يمتزج المسرح بمصاهرة بعض الخطابات القوية، مثل الخطاب السياسى والدينى، التى ترتكز على مجموعة من المسلمات، فينبذ ما هو خارق لها وبعيد عنها. ويستعمل فى الظاهرة المسرحية مفهوم المصدقية، فوقوع المسرح تحت تاثير النسق الثقافى يعلى من شأن هذا المفهوم ويجعل العرض المسرحى ذا الطبيعة التجاوزية يقع فى دائرة القسمة والرفض لعدم اتباعه هذا المفهوم، وتحاول الثقافة إفراز بعض المفاهيم مثل الخيال الجامح والخيال الملتزم وغيرها من المفاهيم لتأكيد مفهوم المصداقية. فإرادة الحقيقة هى بمثابة قيود مفروضة من قبل السلطات المختلفة سياسية أم رمزية، وهى تهدف إلى خلق نوع من علاقات السيطرة على الظاهرة المسرحية.

فإذا كانت الإبعادات الخارجية تتعلق بالأساس بعلاقة الخطاب بالسلطة والرغبة فى التجريب، فهناك نوع من الإبعادات يطلق عليه الإبعادات الداخلية وهى تختص بإجراءات الخطاب ذاته، إذ إن الخطابات نفسها هى التى تمارس مراقبتها الخاصة إجراءات تعمل بالأحرى على شكل مبادئ للتصنيف والتنظيم والتوزيع.

الإبعادات الداخلية:

أ) التعليق:

ففى كل مجتمع خطابات قوية تعمل على نشر وعى محدد ومفاهيم توطد سلطتها وتتجلى من خلال صيغ أو نصوص، وتتحول إلى نصوص عليا فى كل ثقافة، وتسمح بإنشاء خطابات أو أفعال قولية أو تفاسير حولها مثل النصوص الدينية والنصوص العلمية، والنصوص الإبداعية فهى عرضة لتعليقات عدة، أن تقال كصيغة جديدة فيمكننا القول بأن النص الإبداعى يستحضر نصوصًا سياسية أو اجتماعية ويقيم علاقة معها، هذا ما يجعل التعليق هو بمثابة تفاوت بين النص الأول والنص الثانى يمكن أن يؤدى وظيفتين متعاضدتين هما :-

(أ) تشكيل خطابات جديدة، حيث إن النص الأصلى للتغير من خلال أنه يأخذ معنىً راهناً ومتعدداً وكل ذلك يؤسس إمكانية مفتوحة للكلام.

(ب) أن التعليق ليس له دور –مهما كانت التقنيات المستعملة – سوى أن يقول فى الأخير ما كان منطوقاً به بصمت.

من هنا تكمن خطورة التجريب فى تعليقه على ما يمكن أن نسميه بالسرديات الكبرى، فإذا كان عمله يقوم على إحداث خلل فى علامات السائد فيجب حجب العمل المسرحى لأنه يعمل فى الممنوع والممتنع الاشتغال عليه (كعرض "اللعبة" لمنصور محمد)، وكان عرض (اللعبة) فى استخدامه لها يضعها فى دائرة الضوء، لأنه إعادة إنتاج النصوص القوية المهيمنة فى المجتمع، حيث استدعاها ولم يعد تكرارها، التكرار هو فعل لا إرادى يحد من سلطة الخطاب المسرحى التجريبى بفعل الانكفاء والتقوقع داخل النصوص القوية حيث إن ثمة قوالب معرفية وثقافية متفق عليها من قبل المجتمع، فإذا كان التعليق هو حماية للسلطة المعرفية، فإن الانحراف هو ما تكرهه السلطة المعرفية وتقاومه، وخاصة إذا كان العمل المسرحى يغفل مبدأ التعليق ويستبدله بمبدأ الانتهاك.

ب) مبدأ المؤلف:

يث إن مبدأ المؤلف قد يلعب دوراً متفاوتاً فى نصوص أخرى حيث تعتمد على المؤلف من حيث هو فرد مثل النصوص العلمية، النصوص المسرحية.

وتعد وظيفة المؤلف ضرورية فى الحد من سلطة الخطاب التجريبى، فمبدأ المؤلف يثير مبدأ نسبة النص التى تعد هامة فى تلقى الخطاب داخل البنية الثقافية خاصة فى الأعمال المسرحية، ونسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته، أى مؤلف يجوز أن تصدر عنه النصوص ليس بإمكان أى واحد أن تعتبر أقواله نصوصاً. فى الحقل المسرحى عندنا ومع تعاقب الأجيال رسمت المؤسسات لتكسب المبدع المسرحى صورته، ولا يكون لهذا المؤلف الحظ فى البقاء إلا إذا اتخذ هيئة الكائن الواعظ أو المتأمل .. ، وتقوم المؤسسة بفرز عدد من الأصوات التى تسمح لهم بأن ينتشروا فى الفضاء الثقافى. فالمبدع التجريبى يغير وظائف المؤلف التقليدى الذى يدعى كشف غيب الواقع مستبدلاً به مبدعًا لا يدعى الكهانة وأفكاره لا ترقى إلى القداسة، فتغيير الوظائف المعرفية يؤدى إلى خلخلة الخطاب المسرحى السائد وبالتالى السطات المعرفية فى المجتمع.

ج) تنظيم الفروع المعرفية : الأداء المسرحى

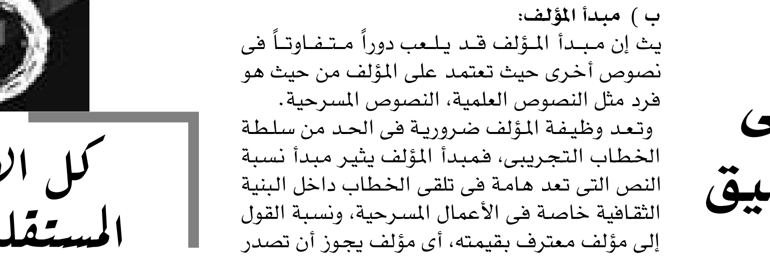
وهى خاصة بتقنيات الأداء المسرحى ذاته، لأن الثقافة تحدد طرق أداء تمثيلى تناسب تركيبتها، لأنها تتعامل مع المسرح باعتباره ظاهرة صوتية يهدى إلى الحق ويحض على الموعظة الحسنة فى الأساس. وأن الممثل أشبه بحنجرة كبيرة، وتعد هى العامل الأول لنجاحه. لذلك يعتمد الممثل على مجموعة من القواعد الأدائية تحمل بين طياتها صلاحيات معينة تتيح لكل من يستعملها أدوات ما غير مرتبطة بمبتكر ما(مثل الاستخدام الصوتى للممثل فى مناطق تمثيلية معينة) هذه القواعد والإجراءات تساعد على تكوين العروض المسرحية وعلاقة النص بالعرض، بوصف العرض يجسد كلام النص وتابعًا له، أما المسرح التجريبى فيعيد النظر فى المسلمات، وتطرح عروضه بعض الأشكاليات مثل هل يمكن اعتبار العرض المسرحى إبداعًا أم ترجمة لنص مكتوب ويخضع لسلطويته، وبالتالى نفيًا لطبيعة الفرجة المسرحية. وتحديد انتماء العرض لتيار معين، وهى قواعد منظمة لا يلتزم بها العرض التجريبى. بل قد يثار جدل حول بعض العروض المسرحية هل تنتمى للمسرح أم لا .

وإذا نظرنا إلى الإبعادات الداخلية فهى مبادئ تصنيفية للخطاب المسرحى حسب قواعد تفرضها المؤسسة يصبح الغرض منها هو التنظيم الداخلى للخطاب المسرحى لتحديد هويته، حيث تتخذ الهوية شكل الفردية فى مبدأ المؤلف، شكل التكرار فى مبدأ التعليق، أو شكل الانتماء فى مبدأ التنظيم المعرفى وتشترك مع الإبعادات الداخلية التى تهدف إلى تبنى علاقات السيطرة مع الخطاب الإبداعى فى الحد من ثورية الخطاب المسرحى.

لذلك تعانى العروض التجريبية الحقيقية من التهميش لأنها لا تتبع القواعد المحددة سلفاً، فالتجريب ينمو فى ثقافة تتمتع بالانفتاح على الجديد ومحاولة تطوير التقاليد المهيمنة لأنه يعتمد على مبادئ أساسية وهى القلب وعدم الاتصال مع السائد لتحقيق خصوصيته. فالعوامل الداخلية والخارجية سابقة الذكر عند معرفتها سنعرف ما هى عوائق التجريب أو حضوره الذى يتلخص فى شروط استخدام الخطاب المسرحى أى يختص بالجانب الإشهارى أو الإعلامى لهذا الخطاب فهى التى تحدد كيف ينتشر الخطاب. وتختص بتحديد هل يمكن أن يكتسب الخطاب، صفة الكرنفالية أو الاحتفالية يمكن أن يعاد ويسجل مرة أخرى (ويتم تدريسه فى المعاهد المتخصصة)، وقنوات التوصيل التى تنقله وتجعله ينتشر فى الفضاء الثقافى عن طريق النقد والصحف. فى النهاية هل يستطيع المبدعون سد الفجوة بين عروضهم والبنية الثقافية والمسرحية؟ أم سيظل المشروع الحلم الذى يحتاج مزيداً من الوقت؟.



محمد سمير الخطيب





كل الأعمال المستقلة وليدة التجربة

الطابع التجريبى هو ما يغلف أغلب الأعمال المسرحية المستقلة.. ولكن على الجانب الآخر فإن القائمين على هذا النوع من الفن المسرحى المغاير لا يعرفون من البداية هل سيقدمون مسرحًا تجريبيًا أم تقليديًا؟.. فكلها وليدة التجربة التى تغلفها فى النهاية العناصر المسرحية.. فمرة يخرج العمل كطقس ومرة مسرحية استعراضية غنائية..

وعن نفسى فدائمًا ما أبدأ العمل على المسرحية بالشكل التقليدى، فتكون الصورة غير واضحة المعالم ويتمركز التجريب دائمًا حول تغيير شكل العناصر الأساسية للعمل المسرحى فيصبح التجريب بهذا المعنى ليس مصطلحا واحدا وإنما طينة لينة تشكل كما يترأى لكل مبدع من وجهة نظره الخاصة..

هذا الإبداع لا يحتاج سوى لبعض التدريب ليصبح بهذه الإمكانيات السهلة فى توافرها والصعبة فى الحصول عليها موجودا فى العمل، والعمل المسرحى التجريبى يحتاج لميزانية ضخمة جدًا تتمثل فى الإبداع والتدريب اللذين يشكلان معًا جيلاً جديدًا من المسرحيين المستقلين الواعين والمدركين لما يقومون به بشكل دقيق..

المهرجان الدولى للمسرح التجريبى مواجهة مباشرة لهذا الفن المسرحى، وجميع دول العالم تعتمد على تقديم عروض مسرحية مستقلة عن فرقها الرسمية للمشاركة فى المهرجان.. وهذه المنافسة خرجت منها لفترة طويلة ثم عادت مرة أخرى وبدأت صفحة جديدة تؤهل وقوف الجهات المعنية بالثقافة والمسرح فى مصر مع المسرحيين المستقلين لوضع صيغ مشتركة للأفكار القديمة المخيمة على العقول، ومنها رفض تدعيم الفرق المستقلة وأيضًا محاربة الجهات الأمينة لمثل هذا النوع من الفرجة التى تعتمد على التجمهر وبالتالى يمثل قلقًا آمل أن ينتهى لتبدأ الحياة الجديدة بعد نهاية هذه التوصيات..

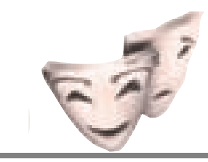
وعن الذوق العام للمتفرج فمن المهم تأكيد مدى أحقيته فى الجديد رغم أن هذا المتفرج اعتاد على شكل تقليدى راسخ بداخله يجعله رافضا لأى شكل من أشكال الرؤى الجديدة المعتمدة على ورش العمل المشتركة التى تجعل العمل عجب البعض ولا يفهمه البعض الآخر.

هانى المتناوى

مخرج - المسرح المستقل

● كما تم تكريم التونسية رجاء بن عمار فى نفس الدورة وهى مؤلفة ومخرجة وممثلة عربية بارزة.

● فى الدورة الرابعة عشرة حصدت إنجلترا والصين والتشيك جوائز المهرجان ، فقامت جينكا تشولاكوفا بإعلان جوائز المسابقة الرسمية لهذا العام ، فازت بجائزة أفضل عرض المسرحية الإنجليزية " مؤتمر هاملت " وفاز بجائزة أفضل إخراج الكويتى سليمان البسام عن إخراجه لنفس العرض ، وفازت بجائزة أفضل ممثلة الصينية هاو زيانجهونج ، وفاز بجائزة أفضل ممثل الصينى زاوزينج.



مسرح يصل لرجل الشارع

مسرح الشارع.. مسرح تجريبى بكل المعانى.. يعتمد على كسر دائم للنص.. الديكور.. شكل التمثيل.. وغيرها من العناصر المسرحية التى تجعله شكلاً مسرحيًا تجريبيًا لا يعرفه أحد!!

لم تقف مشكلات هذا المسرح المستقل عند هذا الحد وإنما يواجه أيضًا مشكلة رفض الجهات الأمنية لتكوين تجمعات فى الشارع لعرض مسرحياتنا رغم أهمية مسرح الشارع فى بناء المجتمع المدنى بشكل غير عادى.

دعوة المهرجان الدولى للمسرح التجريبى تؤكد على شكل جديد من الاهتمام لم نجده من قبل منذ السبعينيات - بداية هذا المسرح - ويشير إلى وضع المسرح المستقل على الخريطة السياسية والفنية؟ فاتجاه الدولة لمثل هذا التكريم عبقرية تحسب لها.. وتقدير يقدم لنا بعد طول انتظار..

وبالنسبة لفرقة "السويس" كإحدى الفرق المستقلة التى تقدم مسرح الشارع فكانت البداية منبثقة من نوادى المسرح، وكنا مجموعة من شباب المسرح الذين بدأوا البحث عن بدائل بعيدًا عن المنظومة الحكومية.. والمحاذير المقيدة لفننا دائمًا هذا جعلنا نخرج لنكون مسرحًا قريبا من رجل الشارع يخاطبه كما يفهم.. يحاوره بشكل بسيط.. يخرج عن المألوف المسرحى ليكون مألوفا آخر تجريبيا فى شكله تقليديا فى مضمونه.. فيقدم دائمًا فى مكان مختلف.. وحوار يكون حسب الموقف.. واندماج للجمهور داخل العرض؟.. لتكوين مضمون فى النهاية يفهمه الجميع..

محمد الجناينى
مخرج - المسرح المستقل

الأداء الحركى فى عروض التجريبى

توجد عروض اعتمدت أجرومية الجسد فيها على الشمولية .. بمعنى أنها لغة عالمية

فى العروض التى تعتمد على المزج بين لغتى الكلمة المنطوقة والجسد نجد أن لغة الجسد فى معظم العروض العربية هى لغات تدخل إلى حيز الارتجال معتمدة على أجروميات محددة حيث "التعبير الجسدى يبحث عن أجرومية حركية مما يختزنه لا وعى المتفرج من دلالات إشارية جسدية"، وهو ما يجعل العرض المسرحى حسب المفاهيم الحديثة عرضاً مفتوحاً يتسع لتأويلات الجمهور الذى يحدد المعنى بنفسه.

ومن هنا كان سعى العروض العربية فى استخدامها للغة الجسد أنها "تعتمد أجرومية الإشارة الجسدية المشتركة بين المتلقى والعرض وخاصة فى البيئة المحلية المخلقة لها التجربة المسرحية".

لكن لا يمنع ذلك من أن هناك عروضاً أرادت أن تعتمد أجرومية لغة الجسد فيها على الشمولية والعمومية؛ بمعنى أنها لغة عالمية؛ لذلك نجد هناك إشارات جسدية عامة، ذلك ما نجده فى عرض "ضوء وظل" للبحرين الذى قدم فى دورة 1999.

حيث الأداء فى هذا العرض يعتمد على فكرة الحضور، حضور الممثل بجسده ليعبر من خلاله عن لغة خاصة تسعى إلى تحقيق الرؤية العامة للعرض، أى تحقيق حالة المعاناة التى تعيشها الشخصية منذ البداية لذلك نجد منذ البداية؛ الشخصية التى تأخذ وضعاً غريباً يوحى بالمعاناة من خلال وضع مقلوب للجسد بشكل أفقى، بينما إحدى يديه معلقة من أعلى وكأنها قيد يقيد به.

إن أوضاع الجسد هنا هى لغة حيث تكون أوضاع الجسد معبرة عن وضعه تحت ضغوط صراع غير محسوس هو صراعه مع القوى الأكبر، قوة خارجية غير مرئية، لذلك نشعر من خلال أوضاع جسد الممثل بتعرضه لضغوط هى ضغوط الحياة ومعاناته فيها حيث تغدو أوضاع الجسد وكأنها استجابات لهذه الضغوط، وهو ما يجعل هناك لغة أخرى من خلال لغة الجسد تضاف إلى لغات العرض، ولتصبح مكملة له لا تنفصل عنه تؤدى إلى فك شفراته الغامضة لكنها فى الوقت نفسه ومع تمازجها مع عناصر العرض الأخرى خاصة تقنية الإضاءة بما فيها من ضوء وظل هى تقنيات جديدة تضاف إلى العرض التجريبى وهى ليست "إفراغ العمل المسرحى من دلالاته، وضرب بنيته الأساسية القائمة على التواصل فلغات العرض تحيلنا إلى دلالات تؤكد بنية العرض، وتؤكد على المعنى وتجعل جمهوره يتواصل معه، لكن العرض هنا من خلال هذه التقنيات يطرح لغات غير مطروقة، وغير معتادة، مما يكون هناك صعوبة فى التواصل معها، لكن اعتماد العرض بصفة خاصة على لغة الجسد التى تبدو من خلال حركاتها لغة بسيطة عالمية لها مع معتقدات وموروثات المتلقى.

ولكن ما يجعل هناك افتقاداً بعدم التواصل هو طبيعة طرح الموضوع بشكل غامض وهى سمة من سمات العرض ومن سمات عروض ما بعد الحداثة، لكن هنا ليست سعياً لنفى المعنى ولكنها تسعى إلى عمومية البطل وعمومية المعاناة وتعدد صورها وذلك رغبة فى طرح موضوع إنسانى عام بعيداً عن تفسيرات سياسية أو تحديد مكان؛ وهى الرؤية التى اعتمد عليها العرض.

ففى عرض "الصراع" للبحرين 2001، نجد أن الأداء يعتمد أيضا على نفى اللغة والاقتصار على لغة الجسد لتصبح لغة الجسد هى لغة التواصل مع الجمهور.

هنا يعتمد المخرج على نفى الوجه باعتبار أن الوجه هو مكمن التعبيرات التى يسعى إلى إخفائها وذلك كما تسعى دائماً فنون العرض فى ما بعد الحداثة لذلك يغطى وجه الممثل بقناع مرسوم على الوجه قناع يقسم الوجه شطرين وهو ما يساعد الممثل على التشويه الخارجى للوجه وبالتالى البعد عن التعبيرات الثابتة. هنا يتحول الجسد إلى لغة وبالفعل يبدأ الممثلون الأداء من خلال التعبير الحركى والرقص مستلهمين بعض الحركات الموجودة فى الحياة اليومية حتى فى لحظات السكون؛ نجد مثلاً الكاتب حيث نجده فى لحظات الصخب يأخذ فى حركة من وضع الجلوس لتدوين أشياء فى الورق، آخذاً وضعاً تركيزياً يبدو فيه منهمكاً.

بينما تأتى رقصة الطفلة فى البداية وكأنها ملاك أو فراشة حيث تعتمد الرقصة على أداء الباليه وخطواته بحيث تبدو الطفلة وكأنها تطير من على الأرض.

إلا أن ذلك يختلف بالنسبة للشخصيات الأخرى، فإذا كانت الطفلة هى البراءة والنقاء حسب ما ترتديه من ملابس بيضاء وأسلوب الأداء عندها، فإن الشخصيات الأخرى كما رأينا تنقسم إلى قسمين يدخلان فى صراع، قسم الشر والآخر الخير، والأداء يحاول أن يعبر عن شكل هذا الصراع لذلك تأتى الخطوات آخذة وضع الهجوم والاندفاع ومرات أخرى تأخذ وضع القهقرى فى دلالات عن الصراع بين الخير والشر خاصة والشر يرتدى ملابسه الغريبة وأيضا يبدو مقنعاً بقناع يذكرنا بالقناع الشرق آسيوى لكنه قناع مخيف يبدو وقد استمد شكله من تصور العصور الوسطى والأساطير الخرافية للشيطان، وتعتمد حركته على الحركة العنيفة والملتوية، بينما تأتى حركة الآخرين الذين يمثلون الخير أحياناً حركة هجومية لكنها تبدو حركة دفاعية كما يحدث فى الحركات الرياضية خاصة فى ألعاب الكاراتيه والكونغ فو، والهدف الأساسى فقط هو تقديم أجروميات تجعل المتفرج يفك شفرة العرض مكوناً متناً حكائياً، أيضا هى محاولة لتقديم صورة جمالية وعرض يدخل فى نطاق التجريب جريا وراء ما بعد الحداثة التى تعتمد تقديم صور هى التى تجعل للعرض تتابعاً، وتجعل المتلقى يقدم تفسيراته هو حيث إن "الجسد أساس بناء الصورة فى مسرح ما بعد الحداثة فى المسرح الأوربى المعاصر، وذلك حين بدأ يعتمد على فاعلية الجسد وفاعلية الحكاية التى تنشأ خارج السياق الاجتماعى حتى إن المسرح صار تجريداً يقوم فيه المتلقى بممارسة الاستغراق الذهنى، ويرتمى فى أجواء الجذبة وسط هستيريا أنطولوجية ينخرط بها فى الممارسات الطقوسية البدائية ليكشف عن المكبوتات ويعالجها من خلال تحرير النفس الإنسانية من إكراهات الحضارة المختلفة والتحرر من إغراءاتها العبثية وذلك "بأسطرة الجسد كى يصير أساس شعرية المسرح البصرى بدوال بلا دلالات"(4)، رغم أن العرض هنا يحاول أن يجعل للدوال دلالات لكن ذلك ينبع من الموضوع نفسه وهوالموضوع العام فى شكل الصراع بين الخير والشر، هنا تصبح الشخصيات لها دلالتها والتى تبدأ من الملابس أو من شكل الصراع الثنائى وهو ما نراه فى الأعمال الأخرى أيضاً.

فى (ضوء وظل) للبحرين 1999 نجد الاعتماد أيضاً على لغة الجسد التى تأتى خطوطها وطبيعتها عند الممثل لتقديم شكل يعبر عن البعد النفسى الداخلى للشخصية المنعزلة؛ لذلك ستجد اللغة هنا مصدرها من الحركات المعتادة والمعروفة مثل لغات الإيماءة حيث نجد أن الممثل يعتمد على التقوقع بما يوحى بعزلته وخوفه، كذلك تأتى حركيته الأخرى معبرة عن هذه الحالة النفسية الداخلية، حتى فى لحظات الانطلاق نجد أن الرقص رقص عشوائى ارتجالى يعبر عن الرغبة الكامنة فى الخلاص، ولذلك نجده فى البداية مقيداً وفى وضع مقلوب، لكن فى النهاية تبدو هذه الدوال فعلاً بلا دلالات واضحة اللهم إلا الدلالة المباشرة التى تأتى عبر المسموع أيضا، ولعل فكرة اللغة المسموعة المسجلة تؤكد عجز الجسد/ الممثل عن التعبير الكامل؛ وبالتالى عجزه عن نفى اللغة.. وتأتى لغة الجسد هنا أيضا معتمدة على التكرار لكنها فى نفس الوقت لغة غامضة بل بدون المسموع يمكن ألا يستوعب الجمهور أى معنى، وليس ذلك سعياً وراء ما بعد الحداثة التى تدعى عدم رغبتها فى معنى لكن فى النهاية لابد من دوال تحدد للمتفرج الطريق حتى يصل العرض لكل التأويلات التى يمكن أن يكون معظمها خارج نطاق العرض، وهنا فالأداء الجسدى بالفعل يتيح ذلك فلا معنى واضح، بل إن الادعاء بأن السعى الأساسى هو لأثر عام غير مطروح.. لكن فكرة الغموض فى الحقيقة هى التى تجذب المتفرج وتجعله يستمر، خصوصاً وأن مدة العرض قصيرة.



د. محمد زعيمه



• قدم العرض المسرحى " مؤتمر هاملت " الفائز بجائزة أفضل عرض فى ختام المهرجان فى الدورة الرابعة عشرة بعد الإعلان عن الجوائز وتسليمها للفائزين ، كما كرم المهرجان فى حفلة الافتتاح العديد من المسرحيين العرب والأجانب منهم الفنان التونسى أحمد السنوسى ، ومارتا كوانييه ـ إحدى أعضاء لجنة المشاهدة أيضا ..

المشاركة العربية فى دورات المهرجان التجريبى



حرص الدول العربية على المشاركة بفرقها المسرحية فى فعاليات المهرجان لا يحتاج لتأكيد

حرص الفرق المسرحية العربية على المشاركة بعروضها ضمن فعاليات «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» لا يحتاج للتأكيد، وهى ظاهرة إيجابية يشعر بها ويلمسها الجميع، خاصة إذا ما أتيح لبعض المسرحيين فرصة السفر لتمثيل مصر والمشاركة فى فعاليات بعض المهرجانات المسرحية العربية الأخرى سواء كانت بدول المشرق أو بدول المغرب العربى، وسواء كانت هذه المهرجانات محلية أو دولية. لقد لمست بنفسى هذا الحرص وكيفية تنافس بل وتسابق الكثير من الفرق العربية بمختلف الأقطار الشقيقة للحصول على فرصة المشاركة بفعاليات المهرجان التجريبى وتمثيل بلادها فى هذا الملتقى المسرحى العربى المهم حتى ولو أدى ذلك إلى حرمان تلك الفرق من المشركة بمهرجانات أخرى.

ومما لا شك فيه أن انتظام دورات المهرجان منذ تأسيسه عام 1988 باستثناء عام 1990 "بسبب ظروف الحرب العراقية الكويتية" كان له أكبر الأثر فى تحقيق هذا النجاح للمهرجان، والذى أصبح بدوراته التسعة عشر السابقة أطول المهرجانات المسرحية الدولية بالوطن العربى عمرا، حيث تعقد أغلبية دورات المهرجانات المسرحية العربية الأخرى كل عامين؛ فى حين تعقد دورات المهرجان التجريبى سنويا، وذلك بخلاف توقف بعض المهرجانات – للأسف – لأكثر من دورة.

ومثال لذلك توقف مهرجان دمشق المسرحى الدولى لمدة ستة عشر عامًا، بل وتوقف بعض المهرجانات المسرحية العربية الأخرى نهائيًا!! ومن أهمها مهرجان بغداد المسرحى، الذى نتمنى عودته بإذن الله بعد خروج جيش الاحتلال الأمريكى قريبًا.

والخط البيانى لمشاركة الدول العربية فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى خلال دوراته التسعة عشر السابقة خط متذبذب ما بين الصعود والهبوط، حيث بلغ أعلى نقطة له بالدورة السادسة عشرة عام 2004 وذلك بمشاركة خمس وعشرين فرقة عربية تمثل ست عشرة دولة شقيقة، فى حين كانت أقل نقطة له عام 1994 بالدورة السادسة، وذلك بمشاركة اثنتى عشرة فرقة فقط تمثل سبع دول عربية شقيقة، و 1988،1995 (الدورة الأولى والسابعة) بمشاركة ثمان فرق مسرحية تمثل ثمان دول عربية فقط.

والمتبع للمشاركة العربية خلال الدورات التسعة عشر السابقة يمكنه أن يرصد بسهولة حرص بعض الدول العربية على انتظام مشاركتها وفى مقدمتها تونس وسوريا والأردن، حيث شاركت فى جميع الدورات فيما عدا دورة واحدة لكل من تونس 2004 ، وسوريا1989 .

والظاهرة التى يؤسف لها حقا هى استمرار تأثير الظروف السياسية على المشاركات الفنية بحيث يكون للظروف أو المواقف والاختلافات السياسية أكبر الأثر فى عدم مشاركة الفرق الفنية ببعض الدول العربية، ومثال لذلك كل من السودان والعراق، هذا بالرغم من أن بلدا عريقا كالعراق به العديد من الفرق المسرحية المتميزة بتجاربها المهمة والرصينة، والتى يشارك فى تقديمها نخبة من كبار المبدعين ذوى الموهبة والخبرات المتميزة، ومن الفرق المسرحية التى تدخلت السياسة كثيرا فى حرمانها من فرصة المشاركة والتواجد بالمهرجان الفرق الفلسطينية والتى حرصت إدارة المهرجان منذ الدورة الأولى على توجيه الدعوة إليها، وبالفعل نجحت بعض الفرق فى تحقيق انتظام المشاركة حتى الدورة الخامسة، وذلك بالرغم من المعوقات والمصاعب التى تواجهها، وأهمها التعسف الصهيونى وفرض الكثير من القيود؛ مما أدى إلى حرمان الفرق الفلسطينية من فرص المشاركة فى كل من الدورات السادسة والسابعة والتاسعة، والرابعة عشرة، والسابعة عشرة.

والجدير بالذكر أن المشاركة العربية فى المهرجان التجريبى لا تعنى فقط المشاركة بتقديم العروض المسرحية، ولكنها تعنى أيضاً المشاركة فى جميع أنشطة وفعاليات المهرجان، وهى بلا شك بتعدد جوانبها وأشكالها، مشاركة فعالة تعمل على إثراء الحوار وتبادل الخبرات، وتتمثل هذه المشاركات فى عضوية بعض كبار الفنانين العرب بلجنة التحكيم الدولية (تضم اللجنة كل دورة مسرحياً عربياً على الأقل) كذلك بمشاركة نخبة من المسرحيين فى كل دورة بالندوة الرئيسية بمحاورها المختلفة وكذلك بالمائدة المستديرة، وقد شارك بعض المسرحيين العرب فى إدارة هذه الجلسات أيضاً، وهذه الندوات الرئيسية تهدف بالدرجة الأولى إلى إتاحة الفرصة لتبادل الحوارات ووجهات النظر، واكتساب الخبرات الجديدة، والوقوف على أحدث المناهج الفنية العالمية وتطبيقاتها المختلفة، ومن النماذج الإيجابية فى هذا الصدد وقائع المائدة المستديرة بالدورة التاسعة1997 التى نظمت بمناسبة مرور مائة وخمسين عاما على ظهور أول نص مسرحى باللغة العربية، وكذلك الندوة الرئيسية بمحوريها المهمين بالدورة الحادية عشرة 1999 والتى نظمت تحت عنوان "المسرح العربى فى مائة عام ومغامرات التجريب" وكان عنوان المحور الأول "التجريب فى المسرح العربى: تبعية أم تثاقف"، فى حين كان عنوان المحور الثانى "التجريب فى المسرح العربى: تجليات الحاضر وإمكانيات المستقبل".

إن المشاركات المتعددة لنخبة المسرحيين العرب سواء بعضوية لجنة التحكيم أو من خلال مشاركتهم كضيوف شرف ومكرمين أو بالندوات الرئيسية قد أثرت فعاليات المهرجان بلا شك وأكسبته بعدا وعمقا عربيين، ونظراً لأهمية هذه المشاركات فإننى أوثق هذا الجدول الخاص بهذه المشاركات.

العروض المسرحية

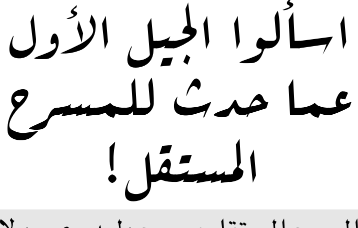
والسؤال الذى يطرح نفسه كل عام هو: إلى أى مدى نجح المهرجان التجريبى فى دفع الحركة المسرحية وتنشيطها بالوطن العربى؟، وهل فعلا استطاع المبدعون العرب المشاركة بإبداعاتهم فى تقديم تجارب مسرحية حقيقية، أم كانت محاولاتهم وعروضهم مجرد صور مستنسخة من بعض العروض التجريبية العالمية؟، وبالتالى فقد فشلت عروضهم فى تحقيق ذلك التواصل المنشود مع المتلقى العربى، الذى شعر بغربته عن هذه التجارب، خاصة وهو مقيد بحكم تقاليده وطبيعة تكوينه المحافظ وظروف حكوماته السياسية بالمحاذير الرقابية الثلاثة الدينية والسياسية والجنسية.

إن كثيرا من النقاد والمتخصصين يرون أن الظاهرة المسرحية غربية بحكم النشأة والتطور؛ ولذلك فهم يسلبون المبدعين العرب حقهم الطبيعى فى الإبداع والتجريب، ويرون أن كل هذه التجارب ما هى إلا صور مشوهة ومفتعلة لبعض التجارب العالمية، والحقيقة التى لابد أن نعترف بها هى أن هناك عددا غير قليل بالفعل من العروض العربية المشاركة قد ينطبق عليها هذا الوصف، وإن كان هذا لا يمنع من وجود تجارب أصيلة استطاعت عن طريق تطوير المروث الشعبى، أو غرس بعض الفنون الغربية فى البيئة العربية، تحقيق التواصل المنشود والنجاح الفنى.

وبعيدا عن بعض العروض العربية التى انتقلت إليها عدوى التعبير بالجسد ومناهج الرقص الحديث وأهملت الخطاب المسرحى، فإننى لابد وأن أشيد بجهود المبدعين العرب الذين حققوا بعروضهم مستويات فنية راقية أهلتهم للحصول على جوائز المهرجان والتنافس مع الفرق العالمية المشاركة.

قد يرى البعض أن الاعتبارات السياسية قد يكون لها تأثير قوى فى النتائج، أو أن الفرق الأجنبية التى تشارك بدورات المهرجان لا تمثل أفضل وأكبر الفرق ببلادها، ولكننى أرى أن فوز المبدعين العرب بالعديد من الجوائز خلال الدورات المختلفة مع تغير تشكيل لجان التحكيم الدولية فى كل دورة مع الاحتفاظ بتشكيلها من كبار النقاد والمتخصصين تعد شهادة إيجابية فى حق الإبداع العربى بمجال المسرح التجريبى. ويمكن من خلال المتابعة والرصد للعروض العربية خلال الدورات المختلفة أن نقوم بتصنيف هذه العروض إلى قسمين رئيسيين: الأول يتخذ من التجارب العالمية والمناهج الغربية أسلوبا ومنهجا، وذلك بمحاولة تقديم بعض نصوص العبث، أو تقديم العروض الراقصة التى تنتمى إلى مدارس الرقص الحديث، أو تقديم بعض القوالب والأشكال الغربية كعروض السيرك وإقحام التكنولوجيا والشاشات الحديثة بالعروض، أما القسم الثانى فيتخذ من التراث العربى واستلهامه مادة أساسية مع محاولة توظيفه دراميا لمعالجة القضايا والموضوعات المعاصرة، كما يحاول المبدعون فى هذا المجال توظيف بعض الأشكال التراثية والإرهاصات المسرحية كخيال الظل والأراجوز والحكواتى فى عروضهم. وإذا كانت الفرق المصرية بتنوع اتجاهاتها قد نجحت فى الحصول على بعض الجوائز المهمة بالدورات المختلفة كجائزة أفضل عرض، وأفضل تقنية وأفضل عمل جماعى وأفضل إخراج وكذلك أفضل تمثيل، فإن بعض الفرق العربية قد استطاعت أيضا الحصول على أكثر من جائزة وفى أكثر من مجال.

د. عمرو دواره



اسألوا الجيل الأول عما حدث للمسرح المستقل!

المسرح المستقل مسرح وليد، عمره لا يتجاوز العشرين عامًا.. لا يعبر عن حركة واضحة المعالم.. فإذا كانت هناك حركة تسمى المسرح المستقل – كما يقال – تفتقد للتاريخ الحقيقى.. الإمكانيات.. الدعاية.. والأهم من كل ذلك فكل فرقة أو مجموعة فرق تعمل منفصلة عن الآخرين مما لا يشكل أى كيان يمكن الحديث عنه..!

كل هذه الأشياء لا يسأل عنها سوى الجيل الأول بشكل خاص ومن بعده الجيل الثانى وجيلنا نحن والذى يقدم جيلاً ثالثًا بدأ الصعود بنفس المشكلات والعوائق التى لا يوجد لها حل حتى الآن.

لا يمكن القول إن الحلول واضحة.. فلا يمكن التكهن بأى شىء قبل نهاية المباحثات التى ستتم فى المهرجان الدولى للمسرح التجريبى.. فالفرق المستقلة عددها لا يتجاوز 70فرقة وآمل أن يكونوا ولو حتى جبهات متفرقة ولكن تشكل ثقلاً نتحدث من خلاله لنكون شكلاً واضحًا لهذا المسرح.

ومن أهم الطلبات – من وجهة نظرى –التى سنقوم بمناقشتها تغيير شكل قانون المهرجان لقبول العروض المسرحية بشكلها المستقل، فلا يمكن أن تكون فرقة مستقلة تعمل بمجهودها الخاص ثم تدخل المهرجان تحت عباءة إحدى المؤسسات الثقافية الحكومية ليوافقوا على ضمها للمهرجان.

فرقة "حالة" المسرحية تقدم التجريب من وجهة نظر أعضائها.. فما أجده تجريبًا قد لا يكون مطابقا لنظرة الآخرين للتجريب.. فالتجريب هو الاختلاف ولا يختلف فردان على شىء واحد بنفس الشكل والقدر، مما يجعل العناصر التجريبية فى عروضنا – بالتأكيد – يراها كل فرد غير الآخر وهذا يؤكد لنا أن التجريب فى حد ذاته مصطلح لا يعنينا فى شىء..!

محمد عبد الفتاح
مخرج ـ المسرح المستقل



• وتم تكريم الكاتب والمخرج خوان أورميجون أستاذ جماليات المسرح.

• أعلن نتائج الدورة الخامسة عشرة براين سينجلتون ، رئيس لجنة التحكيم الدولية وفاز بأفضل عرض جماعى العرض المصرى " أقنعة وأقمشة ومصائر " لفرقة مركز الهناجر للفنون مناصفة مع العرض السويدى " هاملت إذا كان هناك وقت " ، وفاز بجائزة أفضل ممثل الجزائرى هلال عنتر ، وفازت بجائزة أفضل ممثلة السويدية جوزفين أندرون .



رواد المسرح التجريبى .. يتفقون ويختلفون

اتفق جميع أساتذة المسرح وفقهائه وعلمائه على أن مفهوم المسرح التجريبى هو كل مسرح أسس على فكرة التجريب وتجاوز كل ما هو مطروح من أنماط المسرح المعتادة شكلا وموضوعا.. وتقديم رؤى جديدة ومختلفة متطورة أو تواكب التطور.. وأنها خير معبر عن معنى الحداثة .. وهو يشمل جميع الأغراض التراجيدى والكوميدى وغيره.. ويتداخل مع جميع أنواع التيارات السياسية منها والفكرية والدينية أيضا.. وأشاروا إلى أن هذا التداخل بناء فى كل الأحوال.. واتفق الجميع أيضا على أن هذا الكيان القائم بذاته يعود تاريخ ظهوره لقرن من الزمان تقريبا وإن اختلفوا على نشأته وهذا أمر معتاد.. فالبعض تأخذه الأهواء والميول.. البعض الآخر تقنعه دلائل وقرائن أكثر من غيرها.. فهناك من يعتقد أن نشأته إنجليزية.. وآخرون وجدوا ما يشير إلى أن بدايته روسية.. والبعض الآخر يعتقد أنه نبعا شرقيا بشكل عام.. وآخرون أكدوا وأرادوا أن يوثقوا هذا مؤخرا بأنه ابن شرعى للولايات المتحدة.. ولنسأل رعاة البقر ربما يدلون برأى حول الحقيقة للمسرح التجريبى ...

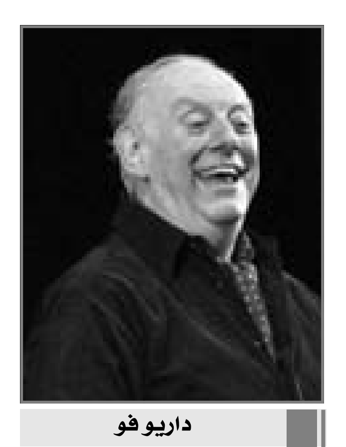
ولكن مجموعة من الباحثين والناشطين المسرحيين.. وجدوا السادة الأساتذة والفقهاء السابق ذكرهم قد وقعوا فى خطأ تاريخى.. ربما كان سببا فى خلل قائم وربما إن استمر يتسبب فى كارثة فنية وأدبية كبيرة.. فقد راح الكثير من هؤلاء فى كتاباته والتى يدرس الكثير منها فى المعاهد والجامعات المختلفة، يخلط بين المسرح التجريبى بمفهومه الحديث والذى بدأ كما ذكرنا من قبل وعلى حد ما ذكره الأساتذة منذ قرن تقريبا وبين التجريب المسرحى وهو وكما أكد رواد المسرح التجريبى وهم عمالقة كبار فى تاريخ المسرح والدراما أن تاريخ التجريب يكاد يقترب من تاريخ البشرية على الأرض.. واتفقوا جميعا على أن التجريب المسرحى هو فن يعنى الإبداع.. وأن أى فن درامى إبداعى هو تجريب.. فالإبداع هو خلق كل ما هو جديد وذو قيمة.. وتطوير المجالات والأدوات.. أليس هذا هو بعينه التجريب.. وعلى ذكر الرواد.. فنحن فى حاجة إلى مجلدات لشرح ما توقف عنده رواد المسرح.. ورواد المسرح التجريبى بالتحديد.. ولكنها محاولة لرصد ما ذكروه عن هذا الفارق.. والذى هو علامة فارقة فى التفكير المنهجى.. والذى يدعو إلى تغيير هذه المنهجية.. لإدراك ما هو أعمق من مجرد تواريخ وأرقام وأحداث مصمتة...

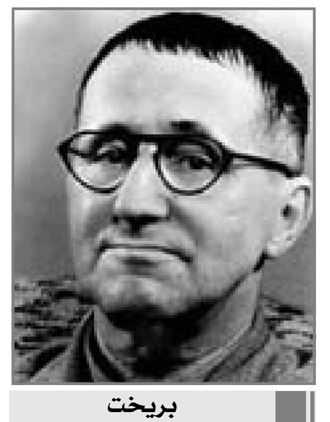
والبداية عند برتولد بريخت وهو أحد المجددين والمجربين الكبار وقد بنى فكره على هدم الجدار الحائل بين المشاهد والعرض وكذلك مزج بين الجد والهزل.. وأدخل فكرة التنويع بين المشاهد التى لا يربط بينها شىء وغير ذلك ويقول بريخت :

" وجدت فى التجارب الإغريقية ما يثيرنى .. ورغم ذلك فإن محاولتهم للتجريب والتغريب كانت مكبلة بحدود سياسية وأخرى دينية لم يتخطوها .. إلا أن مساحة التجديد فى الشكل والمضمون كانت عميقة التأثير .. وربما كانت هذه المساحة بداية لتجارب متعددة أخرى " ...

والفرنسى جان كوكتو وهو مدرسة إبداعية قائمة بذاتها .. ومعلم ماهر.. وجد فى الانغماس فى الذات وأعماقها السبيل الأمثل للإبداع ..وابتدع فكرة تعد مستقبل الدراما فى السنوات القادمة.. وهى رسم المشاهد الدرامية قبل تجسيدها وربما قبل كتابتها.. وهذه ذروة الموهبة عنده.. وجعلت من الكتابة الدرامية شيئا صعبا.. فهو يشترط على الكاتب إجادة الرسم وربما مع التكنولوجيا الحديثة.. لا نجد صعوبة فى تحقيق ذلك .. ومن أعماله التجريبية عرض"الماكينة الجهنمية" عام 1951 وعرض"حفلة الزفاف" عام 1955 .. ويتحدث كوكتو فى أحد ندواته :

"الفن فى التجديد والتطوير.. وعندما تم بناء الإنسان على أفضل صورة كان هذا فنا فريدا.. وعندما تطور الإنسان وجدد فى نفسه.. كان هذا فنا راقيا.. قد لا أتفق مع تعقيدات الفن والدراما التى ناقشها الرومانى سينيكا ولكنى أعتبرها نقطة انطلاق للتعرف على معنى الفن.. وإحياء تجارب عدة آلاف من السنوات نرتكز عليها.. ربما بعضها لم يستغل.. ولينجينا هذا من عشوائية التجريب الحديث التى تخرب هذا التاريخ الذى بناه هؤلاء العباقرة خلفية علمية وعملية قوية"...

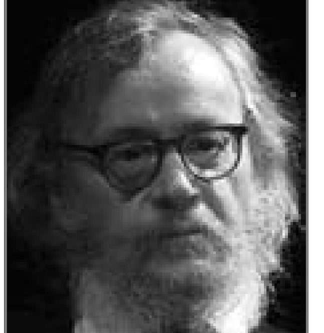

داريو فو


بريخت

هناك اتفاق بين نقاد ا لمسرح على أن التجريب هو تجاوز للمطروح من أنماط معتادة



بيتر بروك


جروتوفسكي

تاريخ التجريب هو تاريخ البشرية بأكملها ولا يجب الخلط بين التجريب والتاريخ

ونذهب إلى الإيطالى المفكر والمهرج كما يلقبونه.. داريو فو.. والذى رحل منذ بضعة شهور.. فهو بقدر سخريته.. كان مهموما بوطنه.. وأرهقه كثيرا البحث عن التجارب القديمة.. واستيعابها.. واقتباس أفضل ما فيها حسب رؤيته. وكانت فكرته الرئيسية هى تجسيد ما يحدث فى المجتمع والتعبير عنه بكل الطرق والسبل مهما كانت الخطوط الحمراء التى يتعداها.. وقد ذكر فى مقدمة أحد عروضه وهو "نحن لن نربح!.. نحن لن نربح !" وذلك فى عام : 1976

"لم أكن يوما مناضلا.. بل فناناً يبحث عن نفسه وعن غيره فى تجارب من سبقوه.. فهذه التجارب ومنذ بداية التاريخ تتكرر بأشكال مختلفة .. ليس فى الحياة فقط ولكن فى دنيا وعالم المسرح أيضا.. فالمسرح دون غيره له عين على الحياة تراقبها.. وتتعلم منها.. وتتأثر وتؤثر فيها"...

ونصل إلى الفيلسوف صموئيل بيكيت.. وهو ملك العبث.. لا يلتزم بالتورية المسرحية المعتادة.. ولا يعتقد فى إمكانية التقدم.. دون إلقاء نظرة لما تحقق.. فلكى تتقدم وتتطور.. عليك أن تعرف أولا أين تقف.. وتكتشف الطريق الذى يمكننا أن نتخذه.. ونرغب فيه.. ومن أعماله التجريبية الهامة عرض "أيام سعيدة" عام 1963.. وكذلك عرض "روك باى" عام 1982.. وقد كتب فى مقالة نشرت بعد وفاته بسنوات :

"لم أدرك معنى الحداثة.. إلا بعد سنوات طويلة.. وحتى وصلت إلى هذه المرحلة العمرية المتأخرة.. فوجدت أن ذروة التطوير تكمن فى ما تركه الثالوث اليونانى سوفوكليس واسخيليوس ويوربيدس.. فالثلاثة مجتمعين أكمل كل منهما عمل الآخر.. ليتركوا قاعدة مثالية.. يمكن أن ينطلق منها الإبداع.. بقدر ضئيل من المعاناة والجهد الذى لا يقارن بما يمكن أن نتأمله من جهد بذله هؤلاء.. وتجربتى.. تؤكد لى أننى كنت كالنحلة التى كانت تدور بين ثلاثة زهور وربما أكثر لتمتص الرحيق.. ربما استطاعت أن تنتج عسلا"...

ويقول أحد كبار المجربين، البولندى جيرزى جروتوفسكى فى أحد مقالاته عن التجربة والتجريب :

"ينفد صبرى أحيانا عندما يسألنى سائل: ما هو الأصل فى عروضك المسرحية التجريبية..؟.. فمثل هذا السؤال يفترض مسبقا أن العمل المسرحى التجريبى لابد وأن يستخدم تكنيكا جديدا مع كل عرض جديد وهنا أستيقظ، فالتجريب ليس حكرا على مسرح يطلق عليه مسرح تجريبى.. فلو أن الاعتقاد فى أن المسرح الدارج هو الطبيعى وأن المسرح التجريبى هو الشاذ.. فأنا أرفض هذا المسمى وأؤكد أن ما نقدمه هو مسرح طبيعى وأن التجريب ومنذ فجر التاريخ هو حقيقة المسرح .. فالمسرح بلا تجارب كالعقول الهاوية بلا أفكار"...

ونعود إلى بداية هذا المسرح مع الروسى الكبير الذى تم إعدامه وراح ضحية إيمانه بالتجربة ومزجها بالحياة السياسية والوطنية وهو فيزفولد مايرهولد .. وقد تلخصت تجربته فى المزج بين المسارح المختلفة الجنسيات .. والتى تختلف بالطبع فى أسسها وقواعدها مثل الصينى واليابانى مع الروسى والإنجليزى والفرنسى .. كما وجد فى القدرات التعبيرية مسلكا للتطور .. كما كان له إسهاماته الكبيرة فى تطوير أداء الممثل وقدراته التعبيرية وقد تحدث فى أحد كتاباته التى عثر عليها مؤخرا فى أطلال مكتبه :

" إن الموهبة وحدها لا تكفى لخلق إبداع.. ولكن الاجتهاد ودوام التجربة والتعلم من التجارب السابقة .. يمكنه أن يجعل من هذه الموهبة شيئا أكثر قيمة .. لم تكن إسهامات وتجارب أرسطو فى إعداد الممثل آخر ما يمكن أن يتوصل إليه العلم .. بل كان بداية قوية تمهد للكثير من التطورات .. وربما يتمكن أرسطو جديد يأتى بتجربة جديدة بعد أرسطو الأول بعشرة آلاف عام أو أكثر .. ليضيف إلى ما توصل إليه .. وعندها هل يمحو أرسطو الجديد إنجازات أرسطو القديم".


جمال المراغى



• إضافة إلى تكريم أسبالد بليتري الباحث والناقد والمخرج الأرجنتيني.

● شاركت فى الدورة الخامسة عشر أكثر من 44 دولة بمجمل 81 عرضا منها 19عرضا لفرق مصرية ، و 23 عرضا عربيا ، و 39 عرضا أجنبيا ، وكرم المهرجان من مصر أمينة رزق ، ومن إيطاليا ميتا ميديتشى ، وأنى ميرسييه من فرنسا ، وشكيب خورى من لبنان ... وغيرهم من الأعلام المسرحية ، كانت الندوة الرئيسية للمهرجان بعنوان "المسرح والتجريب فى زمن الأزمات قبل انتشار الميديا".

مسرح الحياة بنيويورك .. حلم وحقيقة ..

زوجان من الكاريبى .. أسسا أول مسرح تجريبى



حالمة أمريكية.. ولدت فى ألمانيا .. عشقت المسرح.. كتبت ومثلت وأخرجت للمسرح.. ورحلت إلى الكاريبى.. ومفكر أمريكى.. ولد فى واشنطن.. عشق الأدب والشعر.. وأخذته أفكاره للمسرح.. فكتب ومثل ورسم للمسرح.. ورحل إلى الكاريبى.. وهناك التقت الحالمة بالمفكر.. ومثلما أحبا المسرح.. أحب كل منهما الآخر.. وفى داخل كل منهما حلم دفين بعمل مسرح مختلف.. مستقل.. يقدمان فيه تجاربهما.. وتوجا قصة حبهما بالزواج.. ورحلا معا إلى نيويورك.. وحققا حلمهما بتأسيس مسرح أطلقا عليه مسرح الحياة التجريبى على غرار العروض التجريبية وذلك فى عام 1947 ليصبح هذا المسرح.. هو أول مسرح تجريبى عرفه العالم.. الحالمة هى الفنانة الشاملة جوديث مالينا .. والمفكر هو المبدع جوليان بيك.. استقطب المسرح العديد من كبار الكتاب والمفكرين المسرحيين أمثال بريخت وكوكتو الذى قدم له المسرح عرض "غابة المدن" عام 1960.

وكان ذلك المسرح بداية لعشرات المسارح التجريبية.. والتى أصبحت معامل لتفريخ المبدعين والمبتكرين .. ولها دور هام فى الحياة الثقافية والفنية...

أدنبرج .. أول مهرجان مسرحى تجريبى.. وأنتيجون أول عرض بعد حفل الافتتاح

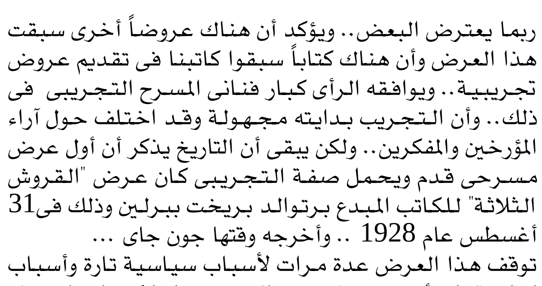


على غرار المهرجان الحديث للمسرح بأدنبرج باسكتلندا .. أسست المجموعة الدولية للفنون مهرجاناً للعروض التجريبية.. وهو مهرجان أدنبرج للمسرح التجريبى وذلك عام 1947 .. كأول مهرجان للمسرح التجريبى فى تاريخ المسرح.. وتتميز جميع مهرجانات هذه المدينة الممتعة بأن احتفالاتها لا تتوقف على ما يقدم من أحداث داخل جدران المسرح.. ولكن المدينة بأكملها تتزين وتستقبل الضيوف.. وترحب بهم.. وتقام العديد من الأنشطة والمسابقات بالميادين والشوارع المختلفة بالمدينة.. وتزداد هذه الأنشطة عاما بعد الآخر ويقام المهرجان خلال ثلاثة أسابيع من شهر أغسطس...

حضر حفل الافتتاح الأول.. ملكة أسبانيا .. وأميرات بريطانيا .. ورئيس وزراء كل من اسكتلندا وهولندا وفرنسا .. وكرمت إدارة المهرجان أسماء كل من وليم شكسبير.. والكاتب الأيرلندى الشهير صموئيل بيكيت.. واليونانى الشهير سوفوكليس.. وقدم له المهرجان.. بعد حفل الافتتاح.. عرض "أنتيجون" فى تجربة جديدة فى وقتها .. وهى حذف الكثير من الحوار والاعتماد على التعبير الجسدى.

القروش الثلاثة لبريخت .. أول عرض تجريبى .. عالميا



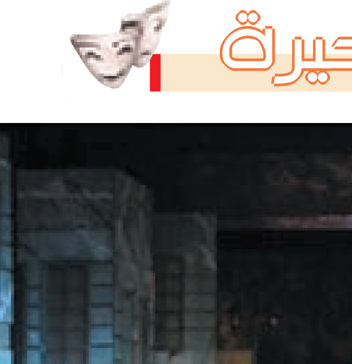


ربما يعترض البعض.. ويؤكد أن هناك عروضاً أخرى سبقت هذا العرض وأن هناك كتاباً سبقوا كاتبنا فى تقديم عروض تجريبية.. ويوافقه الرأى كبار فنانى المسرح التجريبى فى ذلك.. وأن التجريب بدايته مجهولة وقد اختلف حول آراء المؤرخين والمفكرين.. ولكن يبقى أن التاريخ يذكر أن أول عرض مسرحى قدم ويحمل صفة التجريبى كان عرض "القروش الثلاثة" للكاتب المبدع برتوالد بريخت ببرلين وذلك فى31 أغسطس عام 1928 .. وأخرجه وقتها جون جاى ...

توقف هذا العرض عدة مرات لأسباب سياسية تارة وأسباب إنتاجية تارة أخرى.. وقد حقق العرض نجاحا كبيرا ودار حوله أيضا جدل واسع.. وفيها ينتقد بريخت بشكل لاذع الطبقة البرجوازية وجشعها وطمعها .. والانحلال والانحطاط الأخلاقى المتكاثر فى أوصال هذه الطبقة ويقارن فيها بين الطبقة الأرستقراطية التى تملك الآلاف من الأموال يصرفونها فى أمور بعضها تافه وبعضها شرير، بينما الفقراء والمعدمون.. يكفيهم بعض قروش فقط ليعيشوا .. ويتمتعوا بالحياة ولكنهم لا يجدون هذا القليل.. فيفيض بهم الكيل.. وقد رفع بريخت شعارا هاما فى هذا العرض وهو "الطعام أولا.. ثم الأخلاق "...



● وكرمت فى الدورة الـ 19 أيضًا الممثلة والمخرجة الطليعية، دوروتا فيستون من بولندا.





خشبة القومى التى احترقت

القومى .. صرح تاريخى يقاوم الفناء

بدايته كانت مع مطلع الربع الأخير من القرن التاسع عشر



الأزبكية.. اسم قد لا تحمل الصورة الذهنية التى يثيرها أكثر من عنوان على حى أو إدارة محلية أو قسمًا للشرطة، لكنه يعنى لأولئك الذين تخطوا الخمسين أو الستين من أعمارهم الكثير.. حينما تنطق بالكلمة فى حضورهم فإنما تثير فى أذهانهم صورًا متتابعة عن اللهو أحيانًا، عن التنزة أحيانًا أخرى، عن الثقافة والفن المقترنين بالمتعة الراقية أحيانًا ثالثة..

نشأت منطقة الأزبكية فى العام الهجرى 880 حينما قرر المعز الأتابكى أزبك الظاهرى تحويل منطقة خربة بلا اسمٍ إلى حى كامل من الجُمال للتنزه والفرجة.. فعمَّر هذه المنطقة التى عُرفت باسمه. بدأ أزبك ببناء مجموعة كبيرة من الدور والقاعات، ومهد الطرق وسوّى المقاعد حول البركة.. فأعجب الناس فى مصر المحروسة بالمكان وابتدأوا بالبناء حوله.. تداولت المنطقة فترات متعاقبة من الخراب والعمران على فترات طويلة.. اختفت فى بعضها من على خريطة العمران فى مصر.. واحتلت فى عصور أخرى قائمة مناطق المجون والعربدة والحياة الليلية، واستمرت على هذه الحال من الصعود والهبوط حوالى أربعمائة سنة حتى عاد الخديوى إسماعيل من باريس وفى ذهنه تحويل القاهرة إلى قطعة من أوربا، وكان ذلك فى العام الميلادى 1867 لم يجد الخديوى إسماعيل وقتها أفضل من منطقة الأزبكية التى لم تكن قد اكتسبت روحًا محددة - اللهم إلا بعض أمارات اللهو الليلى - بالإضافة إلى جمال المنطقة فتوجه ناحية تحويلها إلى منطقة فنية ثقافية.. ومنذ ذلك التاريخ حتى ستينيات القرن العشرين وهذه المنطقة هى المعادل الموضوعى للفن بتجليات مختلفة سواء كان مسرحًا أم غناءً أم أوبرا هذا عن تاريخ المكان بشكل عام، هذا المكان الذى ابتدأ تعميره بإنشاء حديقة الأزبكية التى مازالت آثارها باقية حتى اليوم، وإن غزاها مترو الأنفاق وباعة الكتب القديمة والسودانيون من باعة الحقائب وباعة الأحذية والملابس.. أولئك الذين يحيطون بالمسرح القومى من كل جانب.. هل حقًا احترق المسرح القومى هذا الأسبوع؟

بدأت علاقة مصر بالمسرح - حسب قول السادة المتخصصين فى تاريخ المسرح مع بداية القرن التاسع عشر وهو ما يشير إليه الخبر المنشور فى جريدة "كورييه دوليجيبت" التى كانت الحملة الفرنسية، تطبعها فى مصر حيث تعلن الجريدة عن إقامة مسرحيات لفولتير بهدف الترفيه على جنود الحملة الفرنسية وكان ذلك بتاريخ 20 / 12/ 1800 وهو ما أشار إليه الجبرتى فى تاريخه ليوم 11شعبان 1215هـ الموافق .29/ 12/ 1800

بعد ذلك بأكثر من نصف قرن طلب سعيد باشا من كنيك بك أن يحضر فرقة تشخص أمام ضيوفه فى وليمة من ولائم القصر، لكى تؤدى بعض التمثيل البهلوانى للضيوف.

غير أن أول معرفة مؤسساتية للمسرح عن المصريين كانت فى 1867 حين بدأ الخديوى إسماعيل فى إنشاء مسرح الكوميدى الفرنسى، ذاك المسرح الذى افتتح عام .1868 وكان المسرح ضمن المؤسسات التى تضمها حديقة الأزبكية، وكان يديره الخواجة منسى وفى 24 مارس 1869 مثلت بعض الفرق المسرحية على هذا المسرح كإعانة للفقراء، كان إيراد المسرح وقتها 2200 فرنك فرنسى، فى هذه الأعوام نفسها بدأ الخديوى فى بناء السيرك - فى حديقة الأزبكية أيضًا - وملعب الخيول وكذلك مسرح حديقة الأزبكية الذى تندر الأخبار حول بداياته الأولى، ويبدو أن افتتاحه تأخر عن افتتاح السيرك وملعب الخيول، ويعلل البعض السبب فى ذلك بوجود الكوميدى الفرنسى ودار الأوبرا القديمة قبل مسرح الأزبكية - القومى لاحقا - وهو ما جعل الاهتمام به يقل، فمسرح الكوميدى الفرنسى ودار الأوبرا هما أيضًا داران للتمثيل.

فى كل الأحوال افتتح مسرح الأزبكية متأخرًا لكنه افتتح، وكان ذلك فى الأول من أغسطس 1873وكان مديره وقتها أنريكو سانتينى الذى أضاف مجموعة من اللوحات للمسرح وكان ذلك فى عام ..1881 بعدها استمر المسرح فى عروضه لم يتوقف حتى فى أحلك الظروف التى مرت على الشعب المصرى اللهم إلا مرتين؛ الأولى أثناء الثورة العرابية حيث كانت القاهرة تموج بالمشاحنات والمؤمرات، ولم يكن المصريون على استعداد لمشاهدة فن المسرح أصلاً، وكان ذلك فى عام ..1882

الثانية: بعد ذلك بعامين 1884 وأثناء انتشار وباء الكوليرا فى القطر المصرى.. بعدها لم يتوقف المسرح عن تقديم رسالته حتى قتلته النار 27سبتمبر .2008

ومسرح الأزبكية - القومى لاحقًا - وإن كانت بدايته كمؤسسة مع الربع الأخير من القرن التاسع عشر، إلا أن بدايته المصرية الحقيقية كانت مع مطلع العشرينيات من القرن الماضى حين شرع الرائد المصرى طلعت حرب فى إسباغ روحه الاقتصادية المصرية على الفنون والثقافة فى مصر المحروسة، وكان هذا العام هو بداية انطلاق الشركات التى أسسها بنك مصر مثل مطبعة مصر، وشركة مصر للتمثيل والسينما وأعاد طلعت حرب الروح لمسرح الأزبكية، ولكن بروح مصرية، وكان ذلك عن طريق تمويله لفرقة أولاد عكاشة وغيرها من الفرق، ولكن فرقة أولاد عكاشة كانت صاحبة الجزء الأكبر من تمويل طلعت حرب.

فى كل الحالات.. احترق المسرح القومى.. منذ أيام رحل وراء صديقه وابن عصره.. "مجلس الشورى" وتركا لنا مرارة فى الحلق، وخيبة أمل.. هل نستطيع تجاوزها وترميم جروحنا ونواقصنا قبل ترميم المبنى؟.. أدعو الله أن نقدر.

هشام عبدالعزيز

مجرد بروفة



يسرى حسان

التجريبى حرام فاجتنبوه!

صحيح أننى لا أعرف رأسى من قدمى مع بعض العروض التجريبية، وصحيح، أيضاً، أننى أدعى، أحياناً، أن العرض وصلنى وهو لم يصلنى أصلاً، وصحيح كذلك أننى أتعذب فى بعض العروض وتأبى كرامتى، وقتها، أن أنسحب وأنفد بجلدى.. الانسحاب فى نظرى عيب.. دليل أننى لست حداثياً أو ما بعد حداثى.. وصحيح أننى أنصح أصدقائى الذين أحبهم بمشاهدة العروض التى عذبتنى حتى نكون شركاء فى العذاب كما نحن شركاء فى الراحة.. كل ذلك صحيح، لكننى، رغم كل شىء، منحاز لهذا المهرجان ومنحاز لأى اختلاف يكسر السائد والمألوف.. منحاز لأى مغامرة إبداعية، ليس شرطاً أن يكون الناتج عبقرياً.. المهم أن يختلف.. أن ينحرف.. لا يقف فى الطابور.. يشق له مجرى يخصه و«الأرزاق على الله».

منحاز إلى المهرجان التجريبى وأرى فى وجوده ضرورة.. لا تطوير للمسرح المصرى دون مهرجان كهذا يفتح عيونه على تجارب أخرى من ثقافات متعددة.. لعل وعسى يستفيد.

المهرجان التجريبى بعد عشرين عاماً من الطحن.. عشرين عاماً من الأخذ والرد.. عشرين عاماً من الاختلاف والقبول أكد فاعليته وضرورته.. صعب أن تحدد موقعك على الخريطة وأنت تقف عليها بمفردك.. لا شىء تحدد موقعك بالنسبة له.. صعب أن تظل تجتر وتستنسخ فى تجاريك دون أن تطلع على تجارب غيرك.. تطلع بغرض الاستفادة وزيادة الخبرة والمعرفة.. لا أن «تمصمص» شفتيك، قبل الإطلاع، وتدخل بروح عدوانية قائلاً: «ورونا ح تعملوا إيه بقى؟».

ظللنا كثيراً مكتفين بذاتنا.. مرددين أننا أصحاب الريادة فى كل شىء.. ما من شىء فى العالم إلا ورددنا جذوره إلينا.. حتى الاكتشافات العلمية المذهلة صعب علينا أن تمر دون أن ننسب الفضل فيها لأنفسنا.. ما من اختراع أو اكتشاف إلا وسارعنا بالقول إنه ورد فى القرآن الكريم.. نعم ورد، لكن يا فرحتى، هل سعينا نحن لهذا الاكتشاف أم انتظرنا غيرنا ليكتشفهم لنا ثم بعد ذلك نقول.. «وقَّف يا جدع إنت وهو كل الكلام دا عندنا فى القرآن الكريم».

كان لابد من صدمة نفيق من أثرها على ما نحن فيه، وجاء التجريبى بصدمته وشاهدنا عروضاً تجاوز خيالنا بمراحل.. البعض استفاد وطور أدواته.. فيما ظل البعض الآخر مكتفياً بمصمصة «شفايفه».. لكن لا بأس هذا أمر حسن.

يشكر فاروق حسنى على فكرته الصادمة.. أفكار فاروق حسنى دائماً صادمة فى بدايتها، لكن الأيام تثبت رجاحة الفكرة وعمقها وضرورتها.. لو كان لدينا خمسة مثل فاروق حسنى يمتلكون هذه العقلية لكان لنا شأن آحر.. هو أكثر الوزراء جرأة وأكثرهم تفكيراً فى المستقبل وعدم الرضا بالممكن والمتاح.. وهو أيضاً أكثرهم تعرضاً للنقد والهجوم لا لشىء إلا لأنه فاروق حسنى الفنان الباحث عن الجديد والمختلف دائماً.

فكرة المهرجان التجريبى كانت واحدة من أفكار فاروق حسنى التى حركت سكون البحيرات الراكدة.. أخشى أن يطلع علينا البعض ممن يتربصون بالرجل وبأفكاره النيرة دائماً ويقول.. «التجريبى رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه!!» لا تستبعد أن يطلع!

ysry_hassan@yahoo.com

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر